

书趣文丛

第6辑（上）

# 边缘阅读

黄子平

如果"边缘"不是与中心僵硬对立的固定位置，如果"边缘"只是表明一种移动的阅读策略，一种读缝隙、读字里行间的阅读习惯，一种文本与意义的游击运动，那么，我不揣冒昧，用收在这里的文字，表达"虽不能至，心向往之"的意愿。

辽宁教育出版社

总策划
脉望

书中的情趣
书里的风景
书外的心境
书人的故事

ISBN 7-5382-5639-3
9 787538 256390 >

ISBN 7-5382-5639-3/I·453
定 价：15.00元

# 边缘阅读

黄子平

**图书在版编目（CIP）数据**

边缘阅读/黄子平著．－沈阳：辽宁教育出版社，2000.1
（书趣文丛·第6辑）
ISBN 7－5382－5639－3

Ⅰ.边… Ⅱ.黄… Ⅲ.随笔－作品集－中国－当代 Ⅳ.I267

中国版本图书馆CIP数据核字（1999）第68995号

辽宁教育出版社出版
（沈阳市和平区北一马路108号　邮政编码110001）
沈阳新华印刷厂印刷　辽宁万有图书发行有限公司发行

开本:850×1168毫米 1/32　字数:180千字　印张:9　插页:2
印数：1—4 000册
2000年1月第1版　　2000年1月第1次印刷

责任编辑：王之江　　责任校对：万　脉
美术编辑：谭成荫　　技术编辑：王　军
封面设计：张　红　　版式设计：华　德

定价:15.00元

# ●《书趣文丛》第六辑 · 序 ●

《书趣文丛》这一辑，是想编入一些海外学人的佳作。这方面，原应是名作如林，大可挑选，只是我们见闻有限，经营有年，第一批只编成五种。当然也有别的原因，例如不少作品，或找不到原作者和原出版者，或原出版人不愿转让版权，或因海内外言说处境不同而不得不割爱，如此等等。近年来，海内外虽然交通极便，贸易大盛，两者堪称史无前例，而文化交往却往往拘泥旧范，不易顺畅进行。此中原因不少，也不去多说了。

选书时，颇注意作品的意趣境界和可读性。这中间，自然还有一个老习惯在指使我们：重表达形式甚于内容观点。也就是说，喜欢文章写得意境高，文笔好，可读性强，而不大多去考虑观点如何。年来海外新秀颇多力作，倡言新说新潮，我们极为钦佩，只是写法奇特，内地暂时难有较多读者，不得不勉为割爱。或问："重形式甚于内容"后，将置内容观点于何地？当然，"内容观点"必有一"底线"在焉。这是违背不得的，不然，我辈就没有了讨生活的本钱。但是，在这"底线"之上，宁愿多考虑表达形式。原因无他，外行（hang）与行（xing）商而已。因是学术上的外行，所以对观点十分宽容，决不强人就己，事实上，也没有不宽容的本钱；因属行商，时时处处要考虑读者的接收，无非让书的销路好一点。方今学者编丛书的日多，他们大多是积学之士，对文章观点之取舍自有确切标准"，相比之下，我辈自然只能走上藏拙一途，在形式上多做文章。这"形式"，就这套丛书言，九九归原，还是第一辑出书时交代过的，一个"趣"字。虽然为这一

"趣"字，学者们又另有说头，我们且只将功夫放在自己所理解的"寻趣"之上，不细推敲了。

希望很快有另外的五本问世。如是，六十本的《书趣文丛》算是功德圆满。"趣"不"趣"的讨论大概由是可以告一段落。各方面的种种批评指正，蓋屬教，在此一并谢过。

脉望

一九九九年

## ● 边缘阅读 · 目录 ●

### 辑一　书缘

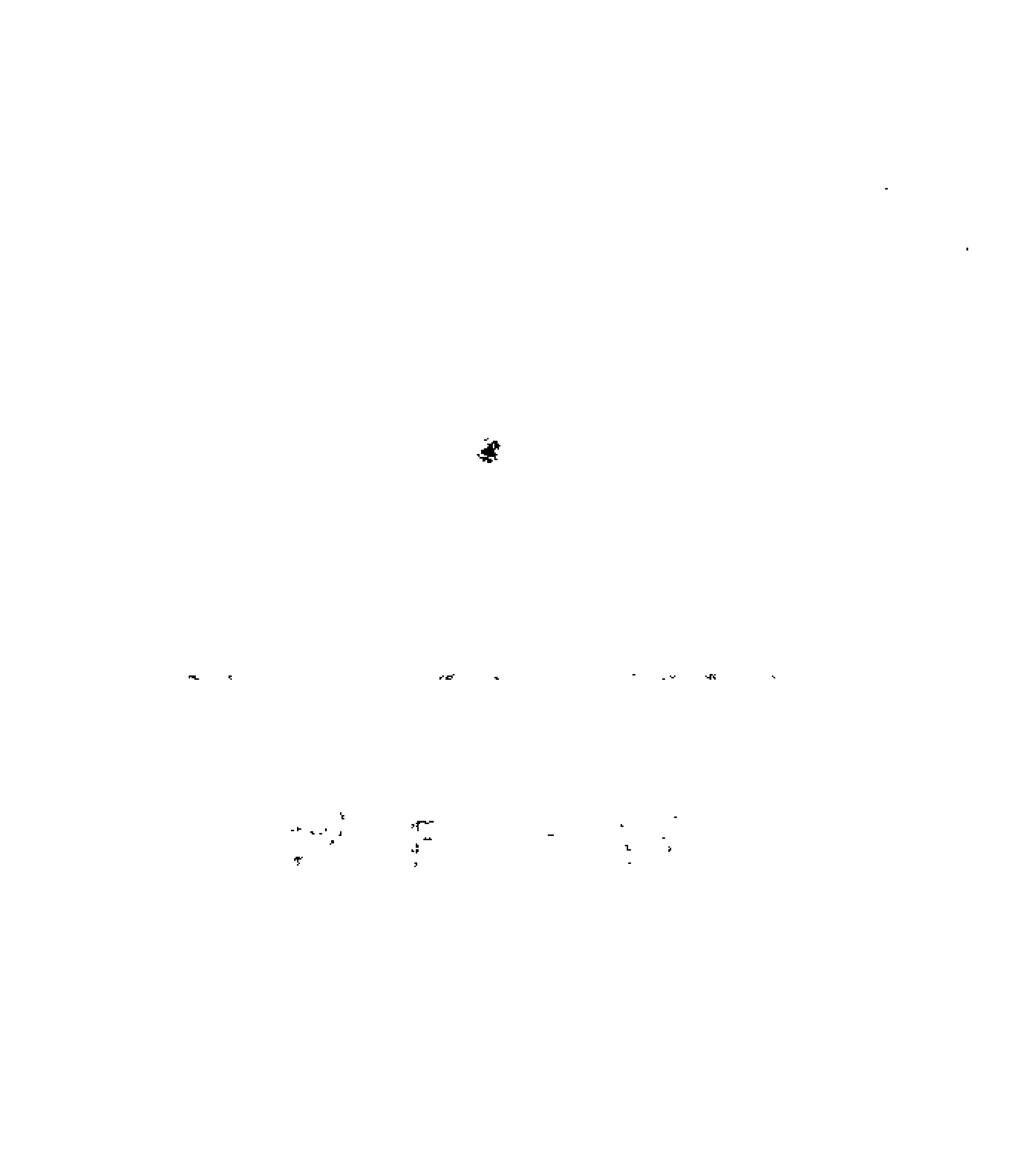


### 辑二　书边

## ● 边缘阅读

## 辑三　书后

# 辑一　书缘



# 我们就在题目当中

## ——《艰难的选择》小引

《艰难的选择》，赵园著，上海文艺出版社 1986 年出版。

回顾我们走过的道路，常常会有这样一种感觉：仿佛不是我们选择了题目，而是题目选择了我们。我们被纠缠上了，命中注定地，要与它撕掳不开。这感觉既令人兴奋又令人惶惑，说不清哪样更多一些。

### 题目选择了我们

喧嚣尘世，苍茫人海，我们会和什么样的题目邂逅相遇呢？几乎有无数的可能与偶然。我总在想，也许，被这样的题目选中，是幸运的——如果它显示了一种可观的研究前景，在地平线的后面你直觉到了某种不但可以"描述"而且可以"论证"的东西，即通常被称之为"发现"的东西；如果它正好出现在现有研究成果的"空档"，有如目标出现在由缺口和准星连成的直线上那样；如果它为我们现有的知识结构和科研能力所胜任，不以过分令人昏眩的高度使我们望而却步；如果它与

我们所生活的现时代紧密联系，因而经由对它的献身；我们能够参加到同时代人的事业之中；如果它与我们的个性、经历以及对人生对世界的体验有着奇妙的契合点，因而它能激发我们持久不断的（不怕失败也不甘失败的）热情和注意力，并使我们在与它的相互作用当中一天天地成长起来；如果……，如果真是这样，我们无疑就是幸运的。

## 知识分子形象史

从某种意义上说，文学作品就是知识分子的精神产品（在印刷术发明了一千二百年的今天，更是如此），一时代的文学风貌，与一时代知识分子身内身外的具体处境，至关密切。鲁迅先生准备写的中国文学史，把六朝文学这一章拟为“酒·药·女·佛”，把唐代文学的一章拟为“廊庙与山林”，都是着眼于当时文人的社会地位、生活方式、道德面貌、心理状态来立论的。一时代文学中出现的知识分子形象，在一定程度上就是一时代知识分子的自我反省和自我塑造。把这说成是一种机械的平面的镜象当然是危险的，总是有所扭曲变形，有所放大缩小，有所隐藏装饰。这种种变形，又正是知识者身内身外的具体处境使之然。研究者探讨文学中的知识分子形象，便不单要窥见那镜象，更须同时考察那镜——凸透镜、凹透镜或哈哈镜，将那镜的折射率、焦距、制作时产生的气泡，以及映射时的角度、光线明暗等等，一一指给我们看。不单解释了镜象与

镜外之物，也解释了那镜。

然而研究者自身也是知识分子，检视那镜者亦映入镜中，我们将看见双重的映象。以后倘有人来考察这一考察，多半亦会映入其中。于是我们获得一种叠印的丰富性。这是一代代知识者执着的自我反省积累起来的丰富性。反省的又不仅仅是自我，其中蕴含的，却是由时代、世界、民族、个人诸因素交织起来产生的逼人质问所引发的思索：关于命运与道路，责任和自由，理想与代价，生和死，爱与恨……

但文学毕竟不单是一种自我反省。"在语言中，我根据他人的视界给自己以形象。"（巴赫金）我是在一个语言共同体之中写作，我是在一个文化共同体之中创造形象。对形象和形象史的分析，最终不能不归结为对文化与文化史的分析。知识分子是文化的自觉创造者与敏感承受者。文化内部的破裂与修护，外部的撞击与交融，都最集中地在知识分子的形象及其形象史中烙下印痕。我们经由一个似乎是很小的口子切入，突然间线索像树根一样在深层伸展开来，纠缠着蔓延着，却并未使我们迷失于这些线索之中。所有这些线索，文化的、心理的、社会的、民俗的等等，终至汇集于我们的目的地同时也是出发点，即它们如何制约了、化入了文学形象的创造。文学研究于焉而超越自身并返回到自身：超越自身以获得活力、获得丰富与充实；返回，则知所行止，获得完整与结构。

## “盗火”与“理水”

鲁迅曾想写一部关于四代知识分子的长篇小说，包括章太炎的一代，鲁迅自己的一代，瞿秋白的一代和更年轻的一代，可惜未能写出。实际上，这一宏愿是由整个“中国现代文学”中的知识分子形象画廊来完成的。在接续而至的“中国当代文学”中，又有好几代的知识分子的形象得到了描绘。每一代人都面临艰难的选择，选择道路、方向、目标、意义和归属，从而，也就选择了自己的形象。按照英国历史学家汤因比的说法，当两种文明发生碰撞之时，知识分子的角色功能有如“变压器”。他们承担着双重任务：一方面率先学习发达的文明并将其精华传播至全社会；另一方面，是慎重地用新的眼光重构固有文明，使之获得新生而得以延续。不单要“盗火”，而且要“理水”。二十世纪的中国知识分子，便是在这双重的重负之下辗转挣扎，留下其零乱的脚印与不屈的身影。文学，自觉不自觉地，部分地然而生动地，表现折射了这一艰辛漫长的历程。即使仅仅经由文学来探视这个历程，也能意识到，这是一个至今仍在继续的历史进程。我们自己，也正身处在这一进程之中。因而，所谓“史”的研究，也就在这一点上获得了某种当代性与实践性。

## 治史的诗心

题目选择了我们，却原来我们就在题目当中。正所谓“我中有你，你中有我”，于是我们无法保证研究的“客观”。然而，在人文学科的研究当中，真的有可能“客观”么？如果题目不能与我们的生命“长在一起”，我们与它的结合就只会充满了痛苦。与其用一种无个性的主观去冒充所谓“客观”，不如毫不犹豫地掷笔敛手。

朱自清先生讲到闻一多先生治中国文学史时曾说：他“是在历史里吟咏诗”，更是“要从历史里创造‘诗的史’或‘史的诗’”。我想，文学史的研究者，最难得的，莫过于这一颗跳动的“诗心”了……

赵园嘱我“海阔天空”地写一点什么作她这本书的小引，于是，我涂了几段类乎札记的文字在这里。

# 读生命的秘密

## ——《秋萤》序

《秋萤》，岑献青著，广西民族出版社 1988 年版。

岑献青故乡的出版社，将她这些年的散文结集出书，这是令她的老同学们，譬如我，感到特别高兴的。毕业后这些年繁忙杂沓的生计之余，动笔写各种文字的同学不少，似乎独有岑献青，在不声不响地犁着一块被唤作“散文”的地。

### 赭红色的秘密

遂有一份浓浓的乡愁来罩住我的心了。我旅居北地京华，岑献青的笔却把南国的风光带来我的眼前。然而这拂之不去的愁思，在岑献青，起先当然不过是一个远走北国的壮乡小女子的怀乡情愫，也掺着血一般浓的亲族骨肉之眷恋。渐渐，却又生发开来，连同苦涩却又多梦的童年，作为历经劫难的乡土的反衬，时时显现出来未脱稚嫩的稍嫌絮叨的回忆之中。最后，在我看来这是一个飞跃，这乡愁升华为对一个民族的“永远的魂灵”的寻觅，她站到了壮乡花山崖壁画前——

*上千个魂灵，簇拥一个无形的世界，带着一个赭红色的秘密，化作了大山的一壁。……*

*哦，我壮民族的先人，亦是用生命，带了一个民族的历史凝聚在这悬崖上了。上千年，上万年，面临一江水，背倚千重山，任树绿了一春又一春，任水流了一夏又一夏，不移不摇，不崩不垮。那赭红色，经年历代，风吹雨刷，竟水冲不去，雨刮不掉，依然是活泼泼的一壁生命，硬朗朗的一壁生命！正是这魂，游荡了上千年上万年，令一个民族在铁血与苦水中生存，在沧桑世事中繁衍不息。不背弃这江边的山，也不背弃这山边的水，以坚韧、以顽强，创造着生命，创造着文化！*

这是在“找魂”，也是在“寻根”。一个民族的魂灵当然不单是崖壁上赭红色的符号化，实在，也只有具体到这游子心中的记忆眷恋、眼中的世事风景，才能有血有肉地成为可触摸的。然而，倘若只囿于日常生活中的点点滴滴，这魂灵便难免滞实在一般的民俗风习之中，无法经由个体生命如此深切的体验，升腾到一个哲理诗般的层次。但我又想，再往深里掘去，这乡愁，怕还不单是为一个民族的魂牵梦绕。利普斯说：“‘我们回家吧！’这在任何一种语言中都是一句神圣的话。”普遍的“乡愁意识”，实在是现代社会里人们对生命之树的“根”的眷恋。我们是谁？我们从哪里来？我们需到哪里去？我须得为自己的现实存在寻根，我不是在“发思古之幽情”，我在读这一壁赭红色的岩崖，不过是在读我自己的魂灵，读我自己的秘

密，读生命的秘密。

## 现时代的生死场

壮乡遂在岑献青的笔下呈现为一个现时代的生死场。那是很难而又坚韧的生，平淡而又凄凉的死。或许，因了多少年前的飞来横祸曾差点使母亲轻生江中吧，她对这“死”字会有这样的敏感。姨的死，矿警叔叔的死，正是反思这“死”才向我们昭示了“生”的意义。九死还魂草、长满气根的榕树、死不绝的星星……这些反复抒写的意象显示了岑献青想要参透生命奥秘的努力。更能打动人的是写“亲情”的那些篇章，她写出了那份复杂的充满了酸甜苦辣的感情：眷恋、歉疚、感激、遗憾、不满……实在，生命的奥秘须得在生命的长链上去体验：我们的个体存在，负载了怎样的一些自然的和文化的基因，辗转于这个陌生的世界呢？这“生死场”在岑献青的笔下或许展开得过于狭窄。世事场景过于纯净化，“铁血和苦水”中的众生相未能得到原生态的表现，笔墨也嫌不够精到简练，然而，生与死的疑问如何始终燃烧着她的文思，那痛苦、困惑、折磨、焦灼、执着，却是可以感觉到的，并且被震撼了。

## “冷抒情”的文字

起先，岑献青也免不了像当今初学写散文的人般，受了

"杨朔模式"——"由物抒情、因情显理"的限制，把本来是自家的体验写入了他人的套子里去。渐渐，或许是从"五四"散文大家和古典散文精华里汲取了养分，又受现今文学新思潮（譬如"寻根文学"）的激荡，她的文笔竟老练起来，却仍不失其质朴、自然。所以，较之那些"热抒情"的篇章，我更喜欢这些不动声色的"冷抒情"的文字——

*村里的孩子却要粗野些，光着屁股，在近岸处水中，拿只破簸箕东兜西兜，偶然捞起几只小鱼小虾，便兴冲冲地替做一堆，用手指将那些小生物拨拉过来拨拉过去，倾入小鱼篓中，然后继续移着脚，在水中翘起屁股，下巴直点着水面。*

*人们却依然来来往往，拥拥挤挤。带着朱明瑛的"咿呀呀"。载着哭丧的"爷呵娘"。带着三洋和索尼。携着祭神的酒肉和皇历。迎来生。送去死。用昨天换来今天，用过去换来现在。用永恒换来暂时。来，去。去，来。匆匆，忙忙。走，跑。跳，跃。挤挤，撞撞。把日子过得如桥下的流水，忽而暴躁湍急，忽而细缓轻流。*

第一段文字只是个素描，几乎把形容词都"洗"掉了，干净、平淡，最末一句实在传神。第二段文字把木桥上过往的新与旧、生与死"平等地"并列出来，多用句号使每一分句"升格"为独立的句子，使词组变为句群，木桥上的日子便如这语气一般忽而急促，忽而舒缓。要之，这种"冷抒情"使得叙述人不再是凤凰树下望星星的长不大的少女，而是经历了纷繁世

事的中年知识者，借用老作家汪曾祺有一次用过的一个比喻：端了一张紫皮竹椅坐看小河水涨水落，木桥人来人往，面容平静如常，心里却想了极深极远极多。

散文是一块并不容易耕作的、冷清的园地。从前，编辑见到有写得不成功的小说时，会嘱咐作者"改成散文吧！"如今却最乐意把写得好的散文列在小说中发排，作一种体裁上的"冲决"。实在，散文笔法业已大规模"入侵"小说，评论者把这叫作"小说的诗化、散文化"。这是从小说方面着眼立论的。倘若从散文方面看，则是"边缘文体"用暗渡陈仓的办法试图恢复"失去的天堂"，向"中心文体"渗透。文学史上体裁的互渗互补原也是常有的事，倘从散文这一独立文体自身的建设着想，则不必孜孜于往地位显赫的小说那一面挤，对散文失了应有的"文体自信心"。所以，我既欣喜于岑献青不时用她的散文笔法写小说（真正的小说！），又欣喜于她这不声不响地犁散文这块地，经由真切深邃的人生体验，去呼唤、寻觅"永远的魂灵"，遂也把自己的生命，用赭红色烙上那一壁山崖了。

# 永远找下去

## ——《到美国去！到美国去！》序

《到美国去！到美国去！》，查建英著，北京作家出版社1991年3月版。

查建英（还是按习惯叫她小楂吧）命我为她的第一本小说集“随便写几句”，搁前边算是“序”。古人说过“人之患在好为人作序”，是至理名言。但这回却义不容辞，而且这“不容辞”之“义”极有份量。小楂曾用一个极端中国乡土化的词来说明，曰：“缘分”。我想起在她的小说中常出现的另一个颇欧化的词儿——“碰撞几率”。月的阴晴圆缺跟人的聚散离合恐怕并非一码事，前者尚有规律可循，后者却包含了太多太多的偶然。

### 最初的流星

“文革”十年之后恢复第一次高考，报考人数与取录人数的比率之大恐怕是空前绝后。当年，我从海南岛的橡胶农场来到北大，第一次在32楼的会议室，中文系文学专业七七级开班会。四十几张陌生的面孔热气腾腾挤满了那间小屋子。心

想，恰好是这些人于此时此刻从天南海北聚于此地，除了说一声“命运”，谁能估算得清这里无数的偶然加偶然呢？后来都熟了，聊起天来，才发现有更巧的事。譬如说陈建功竟与小楂的同父异母哥哥是中学同学——十年前跟哥哥中学同窗，十年后跟妹妹大学同学，说起来能不一番感慨么？有一次聊到各自的生日，就发现我与小楂是同月同日生，其间却相隔整整十年。“蹉跎岁月”？“青春祭”？慨叹中毕竟也有几分惊奇，凭着几个神秘的数字，仿佛“缘分”已不容置疑。

转眼又过去了十年。记得十年前一个晴好的冬日，陈建功拿了小楂的一篇小说稿登登登地来找我，兴奋得直擦汗。其时大学校园里又可以有社团活动了，班上自然立了个文学社，下分小说、诗歌、评论三个小组。还不定期地出油印的纯文学刊物，刊名叫《早晨》，足以证明那时大伙儿心里“心总是热的”。大约我来上学前在广东出版社当过半年“借用编辑”的缘故，一众社员就推我当《早晨》的“主编”。文学社里最热闹且最有出息的是小说组，一开会就轮流“谈构思”。最擅长“谈构思”的是陈建功，从宿舍到饭堂打饭一个来回，一个短篇小说就在你的耳边初具规模了。接着就是极虔诚地要你提意见，第二天新的小说构思又出来了。我有时会怀疑后来干上文学批评的行当，是老给建功的小说构思“提意见”给激励的——当时那些有口无心的零散“意见”到底有无价值，只有自己心里知道。小说组里后来颇出了几位知名作家，后话不提。说回那天陈建功跟我一块儿讨论小楂的那篇小说稿，都极

振奋，说是这一期《早晨》的头条重稿，还你一句我一句说了好些这篇小说的好处和不好处。同宿舍的李春在一旁摆弄新买的那时极流行的“砖头”式录音机，偷偷地将我俩的讨论录了下来。第二天小楂听说有这么个带子，不禁大喜。可惜李春那机子的质量大有问题，话音放出来含混不清。我至今仍记得小楂耳朵紧贴“砖头”的那副着急的神情。后来，我说，干脆我写一篇评论吧。这就是小楂的第一篇小说《最初的流星》和我的第一篇文学批评（题目却忘了）。

今夜星光灿烂。可那时几颗最初的流星要发光也不易。小楂二十岁的处女作，搁在一九七九、一九八〇年那些红极一时的“伤痕文学”里头，应该也属上乘之作。建功拿着稿子满北京找刊物推荐，大半年时间里却屡遭退稿。退稿的理由有时让人哭笑不得，比如说写了高干子弟开舞会之类。文坛历来阴晴难定，编辑也是一片好心。最后还是上海的《文汇月刊》发表了它，从此小楂就对上海的几家文学刊物情有独钟。差不多十年之后，才开始在北京杂志的版面上见到“查建英”的名字。

如今重读《最初的流星》，给它挑毛病的话当不太难。中国式的“意识流”文体磕磕绊绊，故事过于集中，初恋者分手的原由过于直露和理性，芬原的形象亦嫌太表面……我疑心有些毛病是当年我这位“老编”给出了馊主意才改糟了的。可是，至今仍深深打动我的，是叙述者执着的追求、寻找、探索、前行的语调。“真有一颗小流星陨落了，它曾给你带来最初的光辉。你目不转睛地凝视着它划破天际，消逝在冥冥之

中，你的心在痛苦地悸动，你从头到脚地战栗着、喘息着，可是，你打算为此放弃这浩渺美丽的星空么?”“路，新的路，伴着头顶无数闪烁的星，在眼前伸展开去。我不能逃避它的诱惑和召唤，我相信走下去会有微茫的晨曦……”这是只能出现于那个思想解放的年代里的语调和声音、感觉和情愫，时过境迁即无法复制。因而这是那过于简单化了的故事遮掩不住的真的声音和真的感觉。无论小楂的星光下的路将伸展到哪里，无论她还将给世人讲多少或简单或复杂的故事，在我，则只关注那语调中的真声音和真感觉——其中，也必渗入另一“时”和另一“境”中的一切的“氛围”，助我理解一个中国的少年寻路者在这世界上的探寻。

## 境况中的真声音真感觉

《最初的流星》里俨然包含了小楂后来的作品中反复出现的那些主题因子。在有些篇目里她仿佛忘记了它们，游离了开去，这时作品在我看来就显得有点心不在焉、没精打采，少了点北京话常说的“精气神儿”。当她紧紧抓住这些主题因子，敲击它们、发展它们、折磨它们，作品就开始火花四溅，散落的灵气就凝聚起来并且于字里行间游走流动、闪闪发光。细读了小楂这十年里写下的不多的小说，一些成对的并立的词儿浮现于我眼前，越来越清晰。它们是：中国/世界，父母/子女，离别（分手）/重逢，政治/性爱，自我/百姓，生/死，熟悉/

陌生，下坠（重）/飞升（轻），结束/开始，温柔/倔强，等等。读小说读到只剩下一对对的词儿，你会说太煞风景了。但在我，每一对词儿都伴随着那些生动的场景、人物、感觉、气氛。比如说“温柔”，就总是和“水”一块儿出现。星光下的筒子河。镶着月亮的小河。汽车窗前的湿漉漉的雨。水床。河水里“他”的水淋淋的胸膛。在北京的家里稳稳地坐上一只硬板凳烫脚。校体育馆的晚泳和长长的热水澡。D在冰河下静静地漂流。从小说里读出的词儿也还不仅仅是伴随着这些，它们还常常凝聚了某种哲学家称之为“境况”的东西，某种对人类的历史存在的探询。比如捷克的那个小说家米兰·昆德拉就老在他的小说里试着给一些关键词“下定义”，这些定义其实是为某种境况不断地寻找一连可能的回答和解释：“当我们被抛到成年的门槛上，当我们在童年时并未理解到的童年的好处被我们不安地领悟到，在那一刻，温柔便产生了。”又说“温柔，是成年给我们唤起的担忧。”还有：“温柔，是创造一个人为的空间，另一个人在里面像孩子一样被对待。”等等。小说家的探询自然不同于哲学家，后者每每一锤定音、斩钉截铁，小说家却只是编织人物和故事，展开种种境况，创造存在的种种可能，并尽力去理解它们。小楂对“温柔”也好，别的那些词儿也好，自然有她自己的定义和解释，正是这些词儿、定义和解释，交织着震荡着，汇成一个中国的少年寻路者在二十世纪八十年代的“后现代”世界上对人的历史境况的探询——“找找看”、“找到了什么”、“错过了什么”、“想找回什么”，等

等……

## 未来·现在·过去

小樯的这些小说，按写作时间，大致可以分成三组。一组是出国之前的练笔之作，包括《最初的流星》、《飞》、《镶着月亮的小河》。然后是在美国写的一部分“留美故事”：《沈记快餐馆》、《客中客》、《芝加哥重逢》、《天南地北》、《红蚂蚁》、《水床》、《周末》。最后则是她回国一年多的时间里，在南京北京等地写的几个中短篇：《头版新闻人物》、《到美国去！到美国去！》、《丛林下的冰河》、《往事离此一箭之遥》、《献给罗莎和乔的安魂曲》。在这里不可能细细地分析这些作品，我只想写下一些粗疏的感觉。比如说，我想用时间的三个维度来大致地标识这三组作品，虽然粗暴，却能准确表达我阅读之后的感觉。出国前的作品，是“将来时”的，它们的时间维度是指向未来，充满了对未知的前方的渴望、期待和向往。叙述者只想“飞”，飞向前去，不管前方将是什么。《镶着月亮的小河》落入一般“伤痕文学”套子，似乎不在此列；即使如此，小说中那个将要到来的“星期六”，对叙述者来说也是坚定地去迎接的：想像哥哥那一代人那样，想长大，想从妈妈的翅膀下出来，想飞，这一切都坚定而执着地指向未来，一个告别了过去的未来。旧的结束了，流星划过天际，新的正在开始、必将开始、已经开始。我读出了二十岁的小樯兴奋的心境，也读出了

八十年代初的那种历史氛围。

小楂终于飞向大洋彼岸，成了本世纪中国人第二次留学大潮的"先行者"。在那里写下的"留美故事"是"现在时"的。此时此刻，目不暇接地扑面而来，过去和未来并未消失，过去和未来却都凝集于当下的瞬间。《沈记快餐馆》里的节奏极快。《客中客》正是留学生们的一个小小聚会，现找话题现炒菜。《芝加哥重逢》是一段单恋的结束，相逢和分手都在现在。《天南地北》亦是写重逢，重逢在纽约，街景川流不息，是大都市无数片断的集合。《周末》、《水床》都像一出独幕剧，现场演出。工业社会的大车轮快速旋转，时间的深度消失了、平面化了。叙述里即使有回忆，也都一闪而过，稍纵即逝，淹没在无数的瞬间里。这是一组典型的"留学生文学"，细节方面小楂提供了许多新鲜的感受，可是从总体上说，于一般"留学生文学"并无多大突破。许多类似的故事，你从白先勇、於梨华、陈若曦们那里，都已读到过了。但《沈记快餐馆》是个例外。这类场景从来是将各色人物方便地聚集一处的所在，小楂遂把开餐馆的台湾留美博士夫妇、打工的国民党四川老兵、吃快餐的美国青年男女，一一写活，笔墨简练老到轻灵，内里却有悲哀拂之不去。更重要的，她在这部作品里，第一次把汉特，一个美国人，一个失败者的境况，纳入海外中国人的境况中一起描写，不仅仅是作为一种参照，而是作为同一种境况来探询。《红蚂蚁》是更为明确的一次尝试，也许是不太成功的尝试。三个人，美国大学生夫妇和一个中国留美学生，三个"第一人

称”的三重奏构成小说的上篇、中篇和下篇。美国南方的悲哀遂与中国人的忧愁融成一片。说不太成功，是因为三个“第一人称”在文体上的难度甚大。美国人的内心独白里突然冒出“乌眼鸡”一类的中国式比喻总让人吓一跳。但毕竟值得一试。只盯着文化的“隔”，看不到人性和历史境况的“通”，则是症结之二。其实隔和通是一体之两面，是同一个词儿的不同编码和解释。

这就来到了第三组作品，我用“过去时”来标识它们。三十岁的小樯有了这样多的记忆和回忆，沉思般的追溯的语调开始浸润这些故事。《头版新闻人物》是她第一篇纯粹以美国人为主人公的“留美故事”。在南方大学执教的扬基（北方）佬，犹太人，怪杰，谋杀未遂的自杀者。叙述者回忆死者生前的零星往事，一年前的神秘暗示，描写南方小城的舆论和传播媒介的无聊，并未刻意把这些和“留学生文学”的主题（如“边缘人”、“文化撞击”、“乡愁”等等）相联系，反而别开生面。一个美国教授之死在中国留学生心中引起的震撼和探询，可能触发了比上述一般主题更深沉的一点什么。是什么呢，却未点破，也许并无答案，也许正是前面说到的历史境况的“通”。《献给罗莎和乔的安魂曲》再次写到了美国人的死亡（死亡的阴影开始出现在这组作品中，或许正是将它们标识为“过去时”的有力依据）。罗莎和乔的死讯引发了一连串的回忆，这是关于性爱、婚姻、生活和上帝的思索，中国留学生在纽约的谋生故事和一对美国老人的平静晚年奇异地交织在一起。《丛

林下的冰河》视野宏阔，构思严整，当然是小楂的一篇力作。有关它的评论已经不少。我想评论家每每着力于小说中的“我”与捷夫与D的爱情故事，而把那个印度人巴斯克伦轻轻放过。真可惜。我常想起巴斯克伦那双悲哀的眼睛，亦切身感受到他的悲哀的沉重。“找到的就已经不是你要找的了。”也就是说，永远找不到又不得不永远找下去，无论是往前找还是往回找。东方人（至少是东方的知识分子）与西方人一起掉进“后现代”世界的陷阱之中，整体和深度消失了，被平面化的碎片所包围，聆听远处若有若无的安魂曲。顺便说说《到美国去！到美国去！》，我想它是巴尔扎克的拉斯蒂涅或德莱塞的《嘉莉妹妹》的中国版，自然其中有很多中国特色，六十到八十年代动荡不宁的苦难现实和小人物的挣扎。换一个角度，则可以把它看成是“知青文学”的延伸，“土插队”故事直焊“洋插队”的故事。这故事过于完整，便也单调，幸而伍珍的奋斗毕竟有吸引人之处。我感兴趣的是小说一再暗示的“男性叙事角度”，读者应注意这是一篇由男人讲述的女人奋斗史或堕落史，因而其可信度是要打折扣的。我喜欢那些游离于伍珍故事主线之外的那些松散细节，如“惠东饺子公司”的几位前舞蹈演员咬牙在纽约演出自己创作的舞剧之类。但伍珍在中国在美国的谋生方式虽有极大差异，其为谋生则一，土插队既不能真与乡民“打成一片”，洋插队就真能融入彼邦文明么？这故事里还是有巴尔扎克和德莱塞想像力以外的东西。

## 从林下的冰河

一九八八年秋天的一个夜晚，小楂托人把她的一部中篇小说稿以极快速度在京城的几个朋友中传阅一遍之后，将这些人"拘"到一个朋友家中开她的"作品讨论会"。大伙儿坐在沙发上、地毯上，喝着极酽的红茶，唇枪舌剑，将整个构思好一通褒贬。陈建功又在擦汗。小楂极虔诚，俨然是在通过博士论文答辩。这是我久违的场景。好些年了，干文学这一行的人在一起以谈文学为羞。仿佛又回到十年前，有过一个"早晨文学社"，有过一块刻蜡纸的钢板和几枝铁笔，沾满油墨的套袖，有过去大饭厅的路上的构思和反构思，还有那个耳朵紧贴"砖头"录音机，因那听不清的带子而吱哇大叫的女孩。

那部中篇小说后来发在一九八八年的《人民文学》第十一期，头条：《丛林下的冰河》。

但星光下的路，仍在延伸。

# “文类之别”和“男女之别”

## ——《男男女女》序

《男男女女》黄子平编，人民文学出版社1990年10月出版。

从本世纪卷帙浩繁的散文篇什中编出一本十来万字的、谈论“男与女”专题的、带点儿文化意味的集子，不消说是一件虽然困难却十分有意思的事。

散文，是一个文体类别的概念。男女，则是一个性别概念。把这两个概念搁一块儿考虑有没有什么道理？有些女权主义批评家琢磨过这两者之间的关系，比如说：“性别（gender）和文类（genre）来自同一词根，它们在文学史上的联系几乎就像其词源一样亲密。”由此，人们讨论了“小说与妇女”这一类极有吸引力的课题，指出某一些文体类型更适合于成为“综合女性价值”的话语空间，等等。但是，也有另外的女权主义批评家，不同意这种基于词源学的观点来展开逻辑论证的方法，说是“你能根据‘文类’与‘性别’源于同一词就证实它们有联系的话，你也能证实基督徒（Christian）和白痴（cretins）有联系，因为它们皆源于拉丁语‘信徒’（christianus）。”当然，一种方法的滥用并不能反过来证明它在其一定

范围内的有效性已经失灵：词源学上的联系仍然是一种联系，而且也就投射了一种概念上、观念上和思想史上的可能相当曲折的联系。避开拉丁语之类我们极感陌生的领域，回顾一下我们中国自己的“文体史”和“妇女史”，也能觉察出“文类之别”和“男女之别”，实际上是处于同一文化权力机制下的运作。中国古代的文体分类可以说与伦理道德教化体制一齐诞生。《周礼·大祝》曰：“作六辞以通上下亲疏远近：一曰祠，二曰命，三曰诰，四曰会，五曰祷，六曰诔。”在《礼记》一书中，还对某些文体的使用范围加以规定，比如“诔”：“贱不诔贵，幼不诔长，礼也。唯天子称天以诔之。诸侯相诔，非礼也。”把文类看作仅仅是文学史家为了工作的便利而设置的范畴归纳，而看不到其中包含的文化权力的运作，就太天真了。每一个时代中，文类之间总是存在着虽未明言却或井然有序或含混模糊的“上下亲疏远近”关系，有时我们称之为“中心—边缘”关系。直至今天，当我们注意到几乎所有的综合性文学刊物都罕有将“散文”或“抒情短诗”置于“头条位置”时，文类之间的上述不成文的“伦理”秩序就昭然若揭了。有时我们能听到这样的传闻，说是从事剧本创作的文学家在文艺界代表大会上尴尬地发现自己“掉在了两把椅子中间”，在“剧协”中无法与著名导演、名角、明星们平起平坐，在“作协”中又被小说家和诗人们所挤兑。他们呼吁成立专门的“戏剧文学家协会”，正表明了某一文类在当代文化权力机制中的困窘地位或边缘位置。如果我们由此联想到别的一些代表大会中要求规

定女性代表的数量达到一定的一分比，这种联想多少总是有点道理的了。

## 性别与文类

同样，“男女之别”决不仅仅是生理学或生物学意义上的划分，而首先是文化的和政治的划分。正如西蒙娜·波伏瓦所说的，女人决非生就的而是造就的。从中国古典要籍中可以不费力地引证材料来说明这一点。《通鉴外》载：“上古男女无别，太昊始设嫁娶，以俪皮为礼，正姓氏、通媒妁，以重人伦之本，而民始不渎。”《礼记·郊特牲》：“妇人，从人者也，幼从父兄，嫁从夫，夫死从子。”《礼记·大载》：“妇人，伏于人者也。”《说文》曰：“妇，服也。”在两千年的父权文明中，“男女之别”不单只是一种区分，而且是一种差序，一种主从、上下、尊卑、内外的诸种关系的规定。

这样，当我们把文体类别和性别这两个概念搁一块儿考虑的时候，那个作为同一位“划分者”的历史主体就浮现了，那位万能的父亲形象凸显于文化史的前景。更准确地说，任何划分都是在“父之法”的统治下进行。既然“男与女”是文学、文化、伦理等领域无法回避、必然要谈论的主题，父系社会就规定了谈论它的方式、范围、风格、禁忌等等。周作人曾经谈到中国历来的散文分为两类，一类是“以载道”的东西，一类则是写了来消遣的。在前一类文章中也可以谈“男女”，却正

襟危坐、道貌岸然，其文体主要是伦理教科书之类的形式。父系文明甚至不反对女才子们写作这类东西，如班昭和宋若华们写的《女诫》《女伦语》之类。更多的涉及“男女”或曰“风月”的作品，却只能以诗词、传奇、话本、小说这类处于话语秩序的边缘形式来表达。被压入幽暗之域的历史无意识借助在这后一类话语中或强或弱的宣泄，调节着消解着补充着润滑着整个文化权力机制的运作。

现在要来说清楚编这本散文集的“十分有意思”之处，就比较容易了。

## 散文的命运沉浮不定

十九世纪末二十世纪初，中国社会发生急剧的变动。相应地，文体类型的结构秩序也产生了“中心移向边缘，边缘移向中心”这样的位移错动。正统诗文的主导地位迅速衰落了，小说这一向被视为“君子弗为”的邪宗被时人抬到了“文学之最上乘”的吓人位置，担负起“改良群治”、“新一国之民”的伟大使命。新诗经由“尝试”而终于“站在地球边上呼号”。戏剧直接由域外引进，不唱只念，文明戏而至“话剧运动”。这其间散文的命运最为沉浮不定。它既不像小说那样，崛起于草莽市井而入主宫闱；也不像新诗那样，重起炉灶另开张，整个儿跟旧体诗词对着干；更不像话剧那样，纯然“拿来”之物，与旧戏曲毫无干系（至少表面看来如此）。说起来，在中国整

个文学遗产中，各类散文作品所占的比重，比诗歌、小说、戏曲合在一起还大。而所谓散文这一类型概念本身的驳杂含混，足以容纳形形色色的文体，诸如古文、正史、八股文较占“中心位置”的文体，又包含小品文、笔记、书信、日记和游记一类位于边缘的类型。因此，在谈论“二十世纪中国文学”的文体结构变动中散文的位移时，就无法笼统地一概而论。借用周作人的范畴，我们不妨粗疏地说“载道之文”由中心移向边缘，而“言志之文”由边缘移向中心。其间的复杂情形无法在这里讨论，譬如书信、日记、游记之类渗入到小说里去暗渡陈仓，或者反过来说，小说在向文体结构的“最上乘”大举进军时裹挟了一些边缘文体咸与革命。有一点可以说说的是，以前人们用“文章”这个名目来概括上述形形色色的文体，如今已觉不太合适。至少，古代文论中通常指与韵文、骈文相对的散行文体的“散文”，被提出来作为西方的 Pure prose 的译名，并产生持续相当久的命名之争。周作人呼吁“美文”，王统照倡“纯散文”，胡梦华则称之为“絮语散文”。或者干脆合二为一，如郁达夫所说的，“把小品散文或散文小品的四个字连接在一气，以祈这一个名字的颠扑不破，左右逢源。”还有将一些新起的名目，如杂文、杂感、随想录、速写、通讯、报告文学等等，归入散文这旗帜之下。命名的困难正说明了散文地位的尴尬。在二十世纪中国文学的发展进程中，它总是夹在中心与边缘、文学与非文学、纯文学与“广义的文学”、雅与俗、传统的复兴与外国的影响、歌颂与暴露等诸种矛盾之间，有时

或许真的“左右逢源”，更多的时候是左右为难。在五四新文学运动的最初十年，胡适、鲁迅、周作人、郁达夫等人无不认为相对于小说、新诗、戏剧，散文取得的成就最为可观。而可观的原因，却又恰好不是由于他们所极力主张的反传统，而是由于可依恃的传统最为丰厚深沉的缘故。可是没过多久，讨论起“中国为什么没有伟大的文学产生”这样的大问题时，鲁迅就不得不起而为杂文和杂文家辩护，争论说，与创作俄国的《战争与和平》这类伟大的作品一样，写杂文也是“严肃的工作”。在鲁迅身后，“重振散文”、“还是杂文的时代”一类的呼声，其实一直也没有中断过。散文的“散”、“杂”、“小”、“随”等特征，说明了它的不定形、无法规范、兼容并蓄、时时被主流所排斥等等，与其说是必须为之辩护并争一席之地，毋宁说恰恰是散文的优势之所在，它借此得以时时质疑主流意识，关注边缘缝隙、关注被历史理性所忽视所压抑的无意识、情趣和兴味，从而可能比小说、诗、戏剧等文体更贴近历史文化主体及其精神世界的真实。

## 王纲解纽时代的女性

不消说，文体结构的错动只是二十世纪社会文化伦理诸结构大变动中的一个部分。周作人曾认为，“小品文是文学发达的极致，他的兴盛必须在王纲解纽的时代。”二十世纪初，随着王权的崩溃，父权夫权亦一齐动摇。五四时期讨论得最多的

热门话题，便是“孝”和“节”（“饿死事小，失节事大”的那个“节”）。男女之别不仅在差序尊卑的意义上，而且在分类的意义上受到质疑。“我是一个‘人’”！女权首先被看作人权的一部分提了出来；幼者与女性一视同仁（人）地被当作“人之子”而不是儿媳或儿媳之夫被置于反抗父权文化的同一条战壕之中。妇女解放始终没有单独地从“人的解放”（随后是社会解放和阶级解放）的大题目中提出来考虑，遂每每被后者所遮掩乃至淹没。如同处于错动的文体秩序中沉浮不定的“散文”，变动的社会结构里，二十世纪的中国女性身处诸种复杂的矛盾之中。一方面，妇女的社会地位确实经历了惊人的变化，并且得到了宪法和法律的确认；另一方面，妇女事实上承受的不平等至今仍随处可见，某些方面甚至愈演愈烈（如长途贩卖妇女）。你会问，社会和阶级的解放能否代替妇女及其女性意识的解放，或者说后者的不如人意正证明了前者的“仍须努力”？另一个令人困惑不解的趋向是，到了二十世纪末叶，与欧美的女权主义者正相反，中国的女性似乎更强调“女人是女人”，这一点似乎亦与本世纪初的出发点大异其趣。一个流传颇广的采访或许能说明问题。当一位普通妇女被问到她对“男女平等”的理解时，她说：“就是你得干跟男人一样繁重危险的工作，穿一样难看邋遢的衣服，同时在公共汽车上他们不再给你让座，你下班回家照样承包全部家务。”看来，妇女解放不单充满了诗意，也充满了散文性和杂文性。有意思的是，茅盾曾有短篇小说以《诗和散文》为题，描写了本世纪初的新青年新

女性的爱情婚姻生活。而丁玲的两篇著名杂文，《我们需要杂文》和《三八节有感》，几乎就发表在同一期的《解放日报》上。所谓杂文无非是在看似没有矛盾的地方出其不意地发现矛盾，而这“发现”带有文化的和文学的意昧罢了。

## 驳杂不纯　众声喧哗

喜欢发现“同构性”的人，倘若生拉硬拽地夸大这里所说的联系，可能不会是明智的。这篇序文只是试图提供一种阅读策略，去看待这本集子中文体方面和论及的话题方面所共有的驳杂不纯性。收入集子中创作时间最早的，是前清进士、后来的北大校长蔡元培先生的一篇未刊文《夫妇公约》，文中表现的“超前意识”几乎与其文体的陈旧一样令人吃惊。鲁迅早年以“道德普遍律”为据写作长篇说理文，在著名演说《娜拉走后怎样》则提及“经济权”的问题，到了后来，就纯粹用数百字的短文向父权文明实施“致命的一击”了。周作人却一直依据人类学、民俗学和性心理学的广博知识来立论，其文体和观点少有变化。继承了“鲁迅风”且在女权问题上倾注了最大战斗激情的是聂绀弩，《“确系处女小学亦可”》一文取材报章，处女膜与文化程度的这种奇怪换算真使人惊愕，至今，在许多“征婚启事”上此类杂文材料并不难找。徐志摩的演说援引了当时的女权主义者先驱、小说家伍尔夫的名作《自己的房间》里的许多观点，却无疑作了出自中国浪漫主义男性诗人的阐释

和理解。林语堂仿尼采作《萨天师语录》，梁实秋则在他的《雅舍小品》中对男人女人不分轩轾地加以调侃，然而这调侃既出自男人之笔下，“不分轩轾”似不可能。张爱玲的《谈女人》从一本英国书谈起，把英国绅士挖苦女人的那些“警句”也半挖苦地猛抄了一气，最后却点出她心目中最光辉的女性形象——大地母亲的形象。集子中那组由郁达夫、何其芳、陆蠡、孙犁等人撰写的更具抒情性的散文，或谈初恋，或寄哀思，或忆旧情，可能比说理性的散文透露了更多至性至情，其文体和情愫，借用周作人的话来评说：“是那样地旧又那么地新”，新旧杂陈，难以分辨。关于婚姻，夫妇的散文占了相当篇幅，其中有关“结婚典礼”的讨论是最有兴味的，仪式的进行最能透露文化的变迁，二十世纪最典型的“中西合璧”式长演不衰，其中因由颇堪玩味。悼亡的主题本是中国古典散文的擅长，朱自清和孙犁是两位如此不相同的作家，写及同一主题时的那些相似相通之处却发人深思。一本谈“男与女”主题的散文集，出自男士之手的作品竟占了绝大部分，这是编书的人也无可奈何的事。幸好有新近的两位女作家，张辛欣和王安忆的大作压轴，一位“站在门外”谈婚姻，一位却娓娓而叙“家务事”，都能透露八十年代的新信息，把话题延续到了眼前目下。

驳杂不纯，散而且杂。苏联批评家巴赫金有所谓“复调”或“众声喧哗”（heteroglossia）理论，用于评价二十世纪中国文学是最为恰当的。就谈论“男与女”的“散文”而言，就更

是如此——文体、语言、观念、思想，无不在时空的流动中嬗变、分化、冲突，极为生动，十分有意思。不信，请君开卷，细细读来。

# 到激流深处去探索

## ——《中国小说一九八六》序

《中国小说一九八六》，冬晓、黄子平、李陀、李子云编，香港三联书店1988年5月出版。

### 编选年度小说的难题

如今，小说这东西，年年有人写，有人读，有人评，自然也有人选。

按年度编选小说，细究起来也不见得有什么深刻的道理。岁月如流，抽刀难断，明年元月里发表的小说，就非得跟今年十二月里发表的分成两拨儿搁着？文学毕竟不似时装，年年换一批流行货色。也不似“仕途经济”上风云，“你方唱罢我登台”，猛然间“觉今是而昨非”。文坛上流传过一句笑谈，是改了清人的诗句来形容文学潮流的瞬息多变的，曰：“江山代有人才出，各领风骚三五天”。照此说来，岂不是要按周编选小说了？其实，文学赖读者的接受而生存，而读者的审美心理、审美兴趣、审美理想，实在少有戏剧性的剧变，多半是在潜移默化之中，发生着“静悄悄的革命”。一年年斗转星移不觉得

什么，猛回头去读十年前二十年前的小说，才品味出语言文体结构趣味观念人物什么的，都渐渐的变了模样。但好小说就是好小说，隔了多少年，也还经得起重读，当然在重读的时候对这“好”字会有一些不太相同的体会，可这“好”么，却还仍然是“好”。

由此，也可见出编选年度小说的人的一个愿望（愿望里便也藏了一种标准），无非是想把一批经得起时间流水冲刷的好作品集中一下，以利于保存、流传和翻检。

这里立即引出一大堆难题。

首先，“有什么好?”这标准便很朦胧，似乎只好由全部选在这里的小说来说明。喏，摊在这里的就都是好小说。可是，另一个问题又冒了出来。倘若“好”的标准产生于编选之后，那么这些小说是怎么选出来的呢？类乎“先有蛋还是先有鸡”，颇有点纠缠不清了。

其次，似乎“经得起时间的流水淘洗”便是“好”，这恰恰是无法未卜先知的事情。即便一百年后，你出来“代表历史”宣布一批沙中之金，也难保二百年后人不出来嗤笑你“有眼无珠”。何况你是在年终岁末就匆匆忙忙地给一年里的小说结账，“时间”帮得了多少忙。更何况，是不是得于流传的作品便一定“好”，也仍然是有待讨论的问题。至少，你在时间之中，却试图跳出时间代表“永恒”给作品打分，难矣哉!

再次，既然是选出来的，便只能是这一年的小说整体的“局部”，无论是多么出类拔萃或有代表性的局部，只有全局

在胸我们才能理解这些局部。但不通过这些局部我们又无法把握整体。这样我们所谓“好”便难免总是陷于两端：或者大而无当，或片面褊狭。对任何选本来说，主要的危险常是后者。

看来，按年度编选小说，也不是没有深刻的道理在内的。编选，也是一种批评，一种阐释，无法不陷入所谓“阐释的循环”。这就涉及当代文学理论所关注的那些基本命题，关于“文本”、“阅读”、“接受”、“阐释”等等。在这篇不长的序里自然不宜于讨论这些复杂繁难的问题。只须指出一点，并不存在一个固定的、永恒的、普遍的评判小说的“好”，实在是一代代的写、读、评、选小说的人，与小说的互相“作用”的结果。“作用”这个词太缺少色彩了——你跟小说拥抱、撕掳、搏击、杀进杀出、扯碎了又拼合，慢慢的你才品出什么叫“好”来。这“好”，以你所承受的全部文化、历史、文学传统等等为背景。一代代的写、读、评、选小说的人，又以他们各自的“好”，融进了这动荡深邃的背景之中。

编选小说的人，并不是赤手空拳地站在一大堆“洗干净了”的作品面前。他们在时间之中，承受着时间，却想做点能“超越”时间的事——这便有几分悲壮，几分荒诞。由是也可以免去许多多余的说明：“挂一漏万”啦，“遗珠之憾”啦，“见仁见智”啦，等等。

## 从一九八五到一九八六

毕竟，“海日生残夜，江春入旧年”。

谈一九八六年的小说，没法不谈谈小说的一九八五年。因为这一年，确实曾让写、读、评、选小说的人，都好生兴奋了一阵。单是我看到的小说选本就有各不相同的三种之多：《探索小说集》（上海文艺出版社）、《新小说在1985年》（上海社会科学院出版社）、《1985小说在中国》（中国文联出版公司）。从书名也可揣摩出来，那“新”，那“探索”，与中国的“1985”有某种紧要的密切。透出些激动、自豪、迫切，似乎要向世界宣告点什么……这种心情，在《探索小说集》的“代后记”（吴亮、程德培）里，有一段话表述得甚是妥贴：

> *在本世纪终了的时候，人们也许会被文学的日新月异和过剩状态所炫惑，以至忘了这几年的惨淡经营和艰难劳动。可是，人们迟早将知道整个历史的过程，而这一过程的每一环节都是不可缺的。在这条文学史的长链上，近几年，特别是一九八五年，总有一天会被人重新提起，致以敬意。*

那么，一九八五年的文学究竟发生了什么令人兴奋的事情呢？有兴趣的读者可以去翻检这三本小说选和别的选本。综论和总结这一年的文学（但主要是小说）的文章也已出了不少

（似乎也值得编选一本集子了）。但带给人们兴奋感的一九八五年的小说，仍然有许多文章未曾深入地好好做一做。时至今日，提起这一年的小说，人们仍然眉飞色舞或义愤填膺或痛心疾首，为什么？是“寻根”主张的提出，使文学从民族文化传统中获得了活力又反过来赋予传统当代的光彩？是在开放、变革的条件下，文学始终把握了跟“世界文学”对话的共同语言？是小说家主体性的觉醒与活跃，终于激活了文体意识的自觉？是一大批小说评论家“风驰电掣”地掠过文坛，对小说新潮推波助澜？是小说读者兴趣日趋多样纷繁，“曲高和众”的局面已指日可待？

关键仍然是把握“文学史的长链”上的这“一环”。“二十世纪中国文学”已经走过了近百年行程，小说在其中一直是挑大梁、唱主角。从不登大雅之堂的“稗官”“小道”，一跃而为“文学之最上乘”（梁启超语），小说承受了一种既令人羡慕又令人哭笑不得的命运。在一个古老的诗国里，小说迅疾地取代诗歌成为文学的正宗，急剧地从文学结构的边缘移到了中心。这种过于匆促的移位带来了成就也带来了许多困窘。小说一直超负荷地承担着力不能胜的许多要求——“新一国之政治”到普及“计划生育”之国策。过分地抬高一如过分地抑低，都使小说时时迷失自己的本性。毕竟，小说在文学结构中的“移心化”，使它最集中和尖锐地体现了“二十世纪中国文学”所承受的那些迫力、动力和张力。在这里不可能详细论述小说在这一进程中扮演的角色及其“本事”。简捷地扣紧了本题来说，

到了一九八五年，推动“二十世纪中国文学”前进的那诸种矛盾，终于从漫长的浑茫中挣扎出来，显露了通向文学的下一世纪的曙光。而小说，无疑是这曙光中最璀灿的一抹了。

## 目标之光

于是，人们理所当然期待着小说一九八六。

但所遇的，以摇头叹气的居多。有如谈论起曾经跃过二点二六米标竿而如今只能跃过二点三三米的某跳高名将，说起一九八六年的小说，一言以蔽之，曰：“好的不多”。这摇头叹气是有道理的。好作品的命运有时正与“真理”的命运相同，只在它被承认的那个“瞬间”拥有夺目的光彩。在这之前它被社会偏见所压抑埋没，在此之后它被一拥而上的模仿（包括作者的自我模仿）冲淡为平庸。一九八六年的许多小说并不在水平线之下，却湮没在众多的所谓“伪现代”或“伪寻根”的赝品之中。创作的主体的心态，由焦灼而焦躁，到一九八六年普遍表露为某种浮躁。标准消失了，人们以无标准为标准，或者干脆以“我不喜欢”为标准了。界限在哪里呢？以随意散漫冒充“无法之法”和“开放结构”，以俏皮油滑代替荒诞、幽默和忧患意识，以猥琐浅薄的观淫癖假冒精神分析和人性挖掘，以“语言感”的盲目冒充文体的自觉，把冒充唤作“超越”，鲁莽欢呼为“突破”——太多的亮点不免令人眩惑，嘈杂的喧嚣只会使人耳鸣。评论家把这叫做“一九八五年的高潮迅速消退之

后的沉寂"，莫不是"大音希声"了？有的更用了生理的术语来概括，说是"由亢奋到虚脱"！

然而，把文学史看作是有机体的生长，发育和衰亡可能是一个已经变得陈旧的隐喻。小说收成的丰歉也难以像田地里的作物般可作定量分析。失望之大也可能源之于期望太殷。直线发展或螺旋式上升，都已被证明是对事物发展过于简化了的模型。文学，处在变革时代中的文学，其复杂性和丰富性，决非"空前活跃又空前混乱"这样的貌似公正的套话所能涵盖。问题倒不在于一切喧嚣与骚动背后都有必定依然有着艰辛扎实的劳作，也不在于模糊紊乱的繁荣也比面目清晰的萧条要好，而是在于，正是众多的仿作、众多的"热"和"潮"，也是那宏伟的文学进程的一种"显示标记"！泡沫也是大河奔涌的产物和表现，千里冰封固然消灭了泡沫，却也凝结了大地的动脉。

从"文学史的长链"看一九八六年的小说，我们所说的"二十世纪中国文学"并未在这一年里停顿过自己的步伐。"云横秦岭家何在，雪拥蓝关马不前"么？艺术从来便是困难的克服。小说家的命运确实与跳高运动员有相同之处，生命在一次又一次的起跳，已经跃过的高度既是光荣又是致命的威胁。可是那根横竿毕竟是有形的标高，艺术的横竿却难以捉摸。在因循守旧的环境中，创新的艰难在于能否冲破僵化的规范，在趋时求异的风尚中，创新的艰难却在于有无坚执的目标。一九八五年的小说给人以"登高一呼""横空出世"之感，一九八六年的小说却需到激流深处去摸索。在"盗火"的英雄之后，迫

切需要的是“理水”的勇士。当阿Q和假洋鬼子都一齐加入到变法新党中来时，银桃子便成为被嘲讽的标志。一九八六年的小说对评论家和选家的考验也如此。只识得名牌商标而不好好看看货色的人难免上当。然而当一名小说的“品酒员”要难上百倍。要学会区分“小趋势”和“大趋势”。跟着“小趋势”蜂拥而上的小说家和评家看不清脚下那些磕磕绊绊，猛抬头才发现“始作俑者”早已在别的小径上掘进。胸中有“大趋势”者晓得“条条大路通罗马”，决不会在一棵树上吊死，在每一条小径上都有目标之光的照耀。在文学向着下一世纪冲刺的今天，目标感的缺乏将是致命伤。新旧世纪之交的人类被深刻不安所笼罩，到处充满了危机感和挑战的因子，民族为了拥有明天而重塑自我，与世界对话，对此无动于衷或鼠目寸光的文学，还能叫文学么?

评论和编选一九八六年的小说是一件困难的工作。因为难，所以要做。或许这才叫作“灵魂的探险”呢。

## 血、生死场、性爱与小说文体

一九八六年新春伊始，莫言以他的《红高粱》系列中篇的熠熠血光照亮小说界。(到将近年终的时候，张炜的长篇小说《古船》用腥甜的血气袭击了小说读者。)在小说中，人们从来没有像这一年中见识过如此之多的血！淤积的血层层叠叠，压得人们喘不过气来。“历史是血写成的”——这句话早已被冲

淡成为无力的陈套。小说家却以其非凡想像力和历史的洞察力，使死去的鲜血复活了给人们看。乔良的《灵旗》以同样的永难刷洗的血腥恢复了历史的原生面貌。在民族走向下一个世纪的前夕，人们不妨清点一下近百年支付的血海般的代价。这两篇小说使“革命历史题材”在读者面前“陌生化”了，小说家终于取得了驾驭这一题材的自由。抗战和革命都不再是“理念化”了的，正是在这两部中篇小说极为复杂的叙述语言结构中，历史的复杂性、丰富性得以重现出来。当莫言谈论“种的退化”，当乔良写下了血染湘江“五十年的默默地流”，他们显然是在深重的苦难中血泊中寻找民族的魂，重塑民族的魂。

这魂无所不在。在朱晓平的《私刑》里，天灾人祸逼迫着山里人，愚昧中透着坚韧。在张承志的《辉煌的波马》中，是火红的夕照中如痴如醉的古歌《阿睦尔撒纳》，回族的碎爷倾诉着诚挚、苦难、渴求的诵经。在李锐的《厚土》里，是苍天下木然沉默着的屈辱而悲壮的群山，和繁衍着生命的人和牛。林斤澜的《李地·蛋》里，一个被汗润湿了的鸡蛋，却在艰难时世里显出那沉重的分量。在阿城的《遍地风流·茂林》里，是那奇诡异常的民间剪纸，鸡狗兔鼠若憨若巧若痴若刁，人物竹树极古极拙，令你一时看呆了。在韩少功错杂而神秘的《女女女》中，又是一支送葬的古歌：“气化为风兮汗成雨，血成江河兮万年春……”，炎黄之血浸入墙基和暗无天日的煤层，一个人死了，呵，洪水滔天洪水滔天，你将向哪里去？

说沉重是那样沉重，说辉煌是那样辉煌。一个人死了。陈

村的《死》突入死屋，与死去的傅雷先生直接对话，在死气包围中，在黑火红浪之中，重现了二十年前的梦魇。“死并没有死去”，不死的双眼仍在直视着苟活的人们和人们的不堪苟活。先生是东方和西方文明的撞击、孕育的结晶，先生的死亦同时显现了两种文明共通的人格理想。然而，现在是对这两种文明的都同时进行反思的时候了，生死两代作家之间的对话才会如此严峻甚至严酷。

一九八六年的小说对“生与死”主题表现出持久而深切的关注，而且在深入的掘进中有不容忽视的成果（例如史铁生的《我之舞》和收在这本集子中的《毒药》）。但是在蜂拥而上的性爱题材中，唯有王安忆的“三恋”有独到的开掘，其中，以《小城之恋》最为成功。这部中篇小说用冷静从容的语言细致人微地叙述了一场紧张的灵肉冲突、性爱的纠缠、犯罪感、自谴、挣扎、陷落与超越，于小人物的暗淡灰色的灵肉悲剧中，反衬出一个沉闷而又饥渴的大时代。分析性的、直入隐秘之处、环环相扣的叙述语言令人呼吸困难，其中蕴含了一个女性作家对此题材积累多年的苦苦思索。

小说家的文体意识在一九八六年进一步高扬了。“怎样写”至少被看得与“写什么”同样重要，语言不再被仅仅当作表情达意的工具，小说语言的审美功能从来没有像今天这样受到重视。从收入这个选集的全部小说也可见出小说家在开掘“汉语表现层”方面的努力。无论是知名作家如王蒙（《铃的闪》），到不知名的作家如陈洁（《牌坊》），文体都成为人格的一部分，

成为掌握和表达世界的艺术方式，既不得意忘言，也不得言忘意。老作家汪曾祺在他的《桥边小说三篇》里附了个“后记”，他写道：“我要对‘小说’这个概念进行一次冲决；小说是谈生活，不是编故事；小说要真诚，不能耍花招。小说当然要讲技巧，但是：修辞立其诚。”按照作家林斤澜的说法，使用“冲决”一词儿，对汪曾祺来说真是非同小可——似乎“冲和”“冲澹”一类的词儿于他更合适。从“冲决”这词儿上，你不难体验到整个小说潮的迫力。无疑的，作家的文体意识同时也是作家的生命意识和实践意识。是呕心沥血，是苦心经营，是玩儿命，而不是玩儿小说。而“冲决”了小说规范的小说才更像是小说——小说原是多种多样的。自从梁启超倡“新小说”以来，小说一直在“寻找自己”，找到了么？请看一九八五、一九八六的小说！

## 时间中的小说潮

想用如此简短的文字，复述并评论选本的每一篇小说是不可能的。仅就入选的小说来综论一年的创作也必然陷入以偏概全的误区。但是，我们是否已经有理由指出，一九八六年的小说，是几年来的小说潮的继续，其势头并未有任何减弱呢？我们是否可以说，就一九八六年的小说而言，仍然足以列入“二十世纪中国文学”的“保留节目单”而毫无愧色呢？是否可以考察一下，这一年的小说，对历史的反思、对时代的哲学氛围

的探讨、对人性深层的挖掘、对民族灵魂的重铸、对世界文学的开放和融汇、对语言文体的探索等等方面，有了哪些不同程度的进展呢?

似乎都依然须得等待“时间”来回答。我所说的“时间”并非那无形无影的“虚空”，而是今天和明天的一代代写、读、评、选小说的人。艺术的生命在他们身上延伸。

“文坛是无须悲观的”。在我阅读了一九八五、一九八六两年里发表的大量小说之后，开始注意着今年的小说时，想起了鲁迅先生很久以前说过的这句话。向着下一个世纪冲刺的小说潮是无法遏止的。即便在表面的喧嚣与骚动消失之后，业已解放的小说生产力的巨大潜能，仍然是难以估量的。

是为序。

# “圭臬之死”?

## ——《中国小说一九八七》序

《中国小说一九八七》，黄子平、李陀编，香港三联书店1989年5月出版。

据说，一九八七年的中国大陆文坛是相对沉闷的。在沉闷中编选年度小说不一定是件沉闷之事。近日读到一位台湾同行的言论，却深有同感。他说：

*编年度小说是一年的工作；一年中的每一天，编选者都必须工作。他要看当天或当月发表的小说，同时要不停地加以比较和过滤。而更重要的是，他必须非常注意社会状况的演变，因为在小说中可能和“它们”相遇。他必须在小说的文字、结构、主题、层次、意象之外，尚能透视小说主题或人物的展现是否验证或歪曲了小说家所描写的社会背景。*

当然，这位同行可能给自己规定了过于艰巨沉重的任务。因为，从“社会状况演变”到“小说家所描写的社会背景”到“小说主题或人物”再到“小说文字、结构、层次、意象”，这一层层之间的关系，实在是错综复杂得可以，编选者未必有能

力一一加以“透视”。何况，“社会状况的演变”能否在当年即渗入小说的诸层面，也是有疑问的。尽管如此，编选者不能不与小说家们一道承受着“社会状况的演变”，这演变当然也影响到他“比较”、“过滤”、“透视”时的心境、情绪和眼光的。编选者遂亦同在沉闷或不那么沉闷中工作，却祈望能透过这沉闷或不那么沉闷来收获艺术的果子了。

## 文学的流失

这“演变”，说到底仍是老中国向着现代化民主化的艰难进程。到了去年和今年，都说是“改革到了最关键的阶段”。别的行当不太清楚，弄文学的人，日日在激奋、困惑和烦躁不安里生活。眼见得“严肃文学”的读者逐年减少，旧日的清规戒律尚未去除，新的拜金狂潮正冲击文坛。在许多人那里，说起“文学”就跟说起“理想”和“信仰”一样成了“酸词儿”。我在别处说过，经典意义上的“文学”正朝着三个方向流失。一是所谓“通俗文学”，文学的商品化当然亦是文学之社会化的一种途径，其结果不完全是消极的，而且“雅俗之分”也仍然是纠缠不清的问题。但是坊间流行的“通俗文学”，其文学品位是可疑的。二是所谓“报告文学”。由于新闻功能的不健全，具有责任感和社会良知的作家遂起而以文学相弥补，来满足大众“知”的要求，但其中“报告”压倒“文学”的情形已愈演愈烈。三是所谓“纯文学”。按说它打着“纯”的旗子应

该是唯一保存“文学”的所在，但是你在那里读到的只有两种东西，一是“哲学”（主要是虚无主义学），二是生活流水账的堆积。倘若你把这三个方向上的创作都叫作“文学”，那只是用“多元化”为遁词，以掩饰你对文学观念的蜕变视而不见。倘若你朝其中的一种去认同，当然就要介入文学中的价值冲突。“通俗文学”将嗤笑你“迂腐”和“假清高”，不懂得“初级阶段的文学”需与商品经济联姻。“报告文学”指责你丧失使命感，“玩文学”。“纯文学”视一切为荒谬和庸俗，遂以颠覆语言和意义为唯一快事。

## 好评论和好小说

说到对一九八七年文学的评估，文坛上曾发生过相当有趣的争论。先是一青年评论家著文认为一九八七年“有好评论，没有好小说”，随后两位中年评论家发表异议，一位认为这一年“有好评论，也有好小说”，另一位断言“好评论不多，好小说倒不少”。就剩下最后一种判断无人出头来挑明：“没有好评论，也没有好小说”——私下里交谈，这种看法却相当普遍。评论界之外的人不太明白何以要把“评论”和“小说”捆一块儿作年终总结，也可能不太关心这些形同文字游戏的“排列组合”后面那些微妙的价值冲突——每一个人使用的“好”字，其“所指”已不大相同。甚至，同样认为一九八七年“有好小说”的两位，他们举出的作品，竟没有几部相同的，与我

们这本年选也罕有交叉重复之处。

“圭臬之死”——某著名“朦胧诗”诗人新近用了这个题目来描述当今诗坛，其实也可以涵盖小说界。坦率地说，本书的两位编者，对每一篇作品的看法也都不尽一致。比如对洪峰的小说，李陀的看法跟我几乎截然相反。《瀚海》之入选，完全是我坚持的结果。求同存异，或许这是正常的事情。那么“圭臬”真的“死”了么？我们是否终于身处“价值真空”之中了呢？这恐怕是过于悲观或过于乐观的估计罢。权威和原则都并未消亡，我们面临的并非价值匮乏，而是价值冲突的混乱。

## 价值冲突的边缘

文学创作不可能在“价值真空”中进行，它将在价值冲突的边缘存活。“价值无序”将给文学家的创作带来巨大的困难，但对困难的克服却将带来成功的机会——历史上那些杰出的作品不是曾产生于“价值失落”因而急需“价值重建”的年代么？当然，需要的是那类冷静、敏锐、坚韧的艺术家，他们能够观察和倾听这个时代的喧嚣和骚动，探索艺术地表现价值冲突的多种可能性。他们不蔑视传统，也不排斥新的文化因子，而是细心地捕捉文化碰撞中的契合点。显然，浮躁的艺术家不可能成为浮躁年代的见证人，他们只是不自觉地跟着时代一块儿浮躁罢了。

年度小说的编选从另一层面提供观察和倾听时代的资讯材料。编选者能否做到冷静、敏锐和坚韧，当然存在许多困难，人应有自知之明。但也还是祈望能够尽量克服这些困难，一点点祛除自身浮躁之气，做好这份工作，能将"价值冲突中的艺术"及"艺术中的价值冲突"尽可能清晰地保存下来。不致由于自身过于褊狭的眼界，将纷繁的当代小说创作"纯净化"，也不致于用含混的兼容并蓄来掩饰自己的怯于判断。

我们别无选择。

在简短的序里我不打算逐一评述书中所选的作品。值得注意的是今年我们更多地将篇幅留给了新进的不知名的作者。名家新作能让年度小说建立"安全感"和"连续性"，但也可能遮掩某些的艺术发展的可能性。何况新作也未必保持了名家的水准。在文体上，短小精致的所谓"新笔记小说"也占了不小的比重。一定程度上是为了在一部书的容量内收选较多的作家作品，更主要的是在一九八七年这一类小说正趋于成熟，成绩颇可观。各类文体、风格的消长起伏，是文学史复杂而饶有兴味问题，年度小说是否可能为此提供一点信息，亦是我们感兴趣的事情。这本书的编选由于诸种原因进行得相当迟缓，但愿下一本书起将进展得比较顺利。

# 好的中篇较多，好的短篇难寻
## ——《中国小说一九八八》序

《中国小说一九八八》，黄子平、李陀编，香港三联书店 1989 年 10 月出版。

一九八八年，龙年。

龙年里发生了许多事，都可以作为小说家们创作时的“历史语境”来描述。但咱们还是就小说论小说，而且只限于就选在这里的小说论一九八八年的中国大陆小说。

从总体上看，这一年的短篇小说质量大不如中篇小说，所以这本年选中，对两者的比重作了相应的调整：比往年多选了一部中篇小说，少选了几篇短篇小说。至于何以短篇小说精品较前难觅，不是三言两语说得清楚的事情，也不是这篇短序所要探讨的。小说文体中的长、中、短篇之分，决非篇幅上量的衡量，它涉及了传统、阅读兴趣、报刊出版潮流、作家截取现实特定方式乃至稿酬制度等等，其消长起伏亦应为文学史家深切注意。在这里，我们只需记住一九八八年的中国大陆小说中，好的中篇较多，而好的短篇难寻，也就够了。

## 短篇精品难觅

自八十年代初以来，短篇小说出于与中篇小说抗衡的某种原因，每每以“系列”的面貌出现，冠以“小说三题”或“小说八题”一类的名目。这是量上的解放，以“集束手榴弹”取胜。但也有人与此同时在每一篇上坚执“短”的优势，往精练、凝聚、浓缩、简约、暗示、省略上努力。入选的《到黑夜我想你没办法》一组极短篇，可以说是这两方面的努力的一个极致般的表现。短篇小说的老手汪曾祺先生，对这一组作品赞不绝口，形容其散发出“雁北的莜麦味儿”。与近年来的“新笔记小说”的雅、诡、奇追求不同，曹乃谦搞出一类“土得掉渣儿”却又精致得让人心情沉重的品种，亦不妨说是“新笔记小说”的别一进展。

短篇小说在讲故事方面的功能亦日渐揖让给中篇小说，遂在抒情、营造意境、氛围以及讲述哲学寓言等方面着力。心理描写和分析亦是其中的一方面。入选的《谋杀》和《我以为你不在乎》，以后者较为成功，通篇以对话写成，又将对话的另一方面的言语全部删去，却使双方的微妙心理跃然纸上。《伤心的舞蹈》和《原罪》，都从所谓“童年视角”，探讨了“成长”、“命运”、“理性”、“神话”等主题，因面略带哲学寓言的色彩，而以《伤心的舞蹈》较为洒脱、精警。年选还收入了两位山东作家的短篇小说，矫健的《快马》和张炜的《冬景》，

其中不约而同地，都出现了令人难忘的孤独老人的形象，藉此深犁着中国当代历史的土壤。

## 历史缝隙中的参照

《大年》的篇幅介乎中、短篇之间，格非貌似讲述一个近代的历史故事，其实研讨了时间、权术、暴力和情欲之间的紧张而错综的关系，唐继尧这个人物在“历史”中扮演的角色是耐人寻味的。《天桥》一改李晓的冷嘲热讽风格，平静地写了一部忧愤深沉的寻找母亲遗骨的小说。被遗忘在历史深处的普通人的生命，被偶然性所玩忽、践踏。“天桥”原是连结壕堑使道路相通的，却使人生死两隔、音问难通，遂成为令人悚然的一个象征了。对历史和偶然性的探讨亦是《世事如烟》的主题之一。但余华处理得极抽象而更带形式感，使得“世事”成为一种无历史的“历史”，偶然性更像一种冥冥中无法逃脱的“必然”，听觉和视觉方面的精细描写伴随着残酷的冷漠感渗入你的阅读之中。比较而言，刘恒的《伏羲伏羲》更应被视为一九八八年最好的小说之一，虽则前半的叙述过于拖沓缓慢，但小说真正严肃地探讨“性”在中国传统文化与现实中诸般问题，笔力雄沉有力，令人震悚。杨天白，这个“婶侄通奸”的结晶反过来成了逼杀生父逼走生母的一个最残酷的“报复”，无疑使小说的结局具有意味无穷的震撼力。

《丛林下的冰河》是近年来大陆新崛起的“留学生文学”

中较有质量的一部小说。倘与六十年代台湾赴美的写“无根的一代”的作品相比较，当有许多的同与异之处可资分析。两种文化的夹缝中的艰难选择已经被很多作家写过了，但查建英的这一篇自有其动人的特异之处，将中国近代被卷入现代化潮流以来，又一代青年知识者徬徨、苦闷、追索在一个大的文化冲突背景下呈现出来。

子文的《万佛岩》选自边远的文学杂志《西藏文学》。数年来，在世界屋脊上聚集了不少优秀的文学青年，默默地探索着诗、小说，探索着宗教文化。《西藏文学》这一几乎不为人知的杂志其实办得极出色。年选收入的这一篇供读者借一斑以窥全豹

## 文学缺少了什么

一九八八年的小说在一片“低谷”声中，并非毫无建树，其实绩亦显示在这本年选中了。而年选之外，尚有多篇无法收入的作品是质量上乘的，如叶兆言的《枣树的故事》、刘震云的《新兵连》、朱晓平的《闲粮》、杨争光的《干沟》、林斤澜的《白儿》等等。“低谷”之说并非毫无道理，但也常与期望过高的社会主观心理有关，亦与读者的审美反应的某种疲惫有关。细心追寻小说衍变的脉络，一九八八年的小说仍然是近十年来文学探索的继续。“寻根”的呐喊沉寂了，但对传统文化的批判思考并未停止，很可能更扎实地沉潜于作家的创作之

中，有如读者在这本年选中收入的《伏羲伏羲》等小说中可以体味到的那样。艺术实验的势头方兴未艾，亦渐渐脱离其模仿的“母本”，融汇入作家对世界和艺术的独特发现之中。但一种强烈的不满足感仍时时袭击小说的读者和编选者。文学中“缺少”什么的讨论一直是近年来中国大陆文坛饶有兴味的热门话题。有人说是缺少了想像力，有人说是缺少作家的人格力量，有人说是缺少了现代意识，有人说是缺少了哲学思考和思想性，有人说是缺少了传统文化的底蕴，有人说是缺少读者的参与，有人说是缺少了作家的责任心和使命感，有人说是缺少生命力的本体冲动，有人说是缺少了意识形态的规范指导，众说纷纭，不一而足。几乎要有一种“十全大补”之剂才能救文学于困厄之中。然而写小说、读小说、编小说，都是身处这个世界的同代人的一种“话语实践”，其中自然激荡着各色人等的社会愿望、利益、要求、期待。令人感兴趣的不是提出的药方是否有效，而是他们何以提出了这种而不是那种药方，以及各种药方的多元对峙多元互补而构成的深邃激荡的图景。

所以，编选这一本年度小说，一方面也满足了编者的愿望和期待，另一方面也激起一些新的愿望和期待了。

# 不再与“大说”们逐鹿中原

## ——《中国小说一九八九》序

《中国小说一九八九》，黄子平编，香港三联书店1990年11月出版。

这本年度小说选，收取了发表于一九八九年中国大陆各报刊的四部中篇小说和十二个短篇小说。篇幅容或较往年略少；而份量不减，我希望。从总体上看，这一年的小说，无论主题还是技巧两方面，都依然是近十年来的文学发展趋势的继续。文学史或小说史，正如别的什么史，原是连续性与非连续性的统一，有断亦有续，断即是续，续即是断。年度小说选起某种路碑作用，却难于标明何处为起点，何处为终结也。

### 小说与“大说”

小说，从古时候起，就身份谦卑，处于话语秩序的边缘。然而，虽身为“小”说，却也与“大说”（Grand Narrative）同为一“说”（discourse）。所以，渐渐的，也有些个落魄文人，要小说承担“经夫妇、成孝敬、厚人伦、美教化、移风俗”的重要使命；更有甚者，则是要“补正史之遗”。其意思

无非是说，边缘有边缘的好处，能帮着做中心之正统诗文照顾不到的工作，使整个话语秩序正常运作。待到梁启超辈出来，简直的就是颠覆中心/边缘之正统秩序，将小说抬到“文学之最上乘”的吓人的高度，藉此来“新一国之民”乃至“新一国之政治”。其时欧西之小说确乎意欲取代宗教而成解释一切的“百科全书”或全社会之“记录”，难怪梁启超辈深以为已捉到变革之枢纽关键。比及二十世纪以来，小说已失却当年之雄心野心，不再与“大说”们逐鹿中原，一径退往边缘作顽童之嬉，于无意中暴露“大说”们的缝隙丛生、愚妄虚幻，反而逼近对人类生存困境之质询了。

## 抵抗遗忘

近十年之中国大陆文学，于绝处逢生的契机，盖起源于对那史无前例之“浩劫”的反思、质疑。“幸存”，是一种刻骨铭心的体验，弥漫于字里行间，无法规范亦无从扼阻。识得这“幸存”二字，方可与之论近年来之诗、小说、戏剧的“份量”。当“大说”致力于将浩劫遗忘之时，小说们承担了记忆的功能。历史是什么？历史即刺人心痛的记忆。从“伤痕文学”之直接取材“文革”之悲欢离合，至《红高粱》、《灵旗》回溯近代革命史，或如《爸爸爸》等“寻根文学”直探年代不明之远古，均可视为一抵抗历史的健忘症或历史的“失语症”的非凡努力。本书选取的《氤氲》、《风琴》、《西省暗杀考》等

篇，无疑亦是这一努力的继续。《氤氲》由“牛棚”中交代历史，似瘀非瘀，似“聊斋”非“聊斋”，将冷冰冰的“组织”、“处理”四个字，渲染得诡谲奇幻、阴气袭人。《风琴》以极欧化的画面文体叙写极乡土的抗日传奇，文体本身即暴露着“历史”的叙述性、虚构性，更探讨了血腥的历史偶然性中，人应承担的道德责任。《西省暗杀考》无疑是张承志近年来回溯自身回族“母血”的又一力作，从容赴死的复仇故事于近代史的缝隙中无可遮掩地复活了；用“专业语汇”评价历史人物之功过是非是一回事，血海中的祈祷和献身，抒写一民族血气蒸腾刚烈逼人的“心史”则是另一回事。

在小说中，“现实”亦即是“历史”。小说讲故事，“故事”者，历史也。现实不过是一系列未完成情节的继续完成。《连环套》是刘恒继《伏羲伏羲》之后又一凝重扎实的创作。从由宗亲、权力、狡黠、算计等等织成的连环网络之中，一声爆炸用浓烈的腥甜之气袭击了读者。《你的行为使我们感到恐惧》嘲讽地编织了童年回忆与现实、乡镇风情与都市喧嚣，是莫言的（反）浪漫遐想与批判激情的又一次成功渗透。相形之下，刘震云的《单位》则以平淡琐碎的机关内幕呈现令人窒息的黯澹人生，读者由此联想到俄罗斯作家笔下的小公务员生涯，亦不足为怪。《单位》文笔之冷静，成就一种见怪不怪的风格，对比李晓写同类题材时难以抑制的嬉笑怒骂，可知这是技高一筹的写法。查建英的《献给罗沙和乔的安魂曲》带给我们别一种现实的参照，一对美国老人平静的老年，反衬着去国的游子

在“后现代”世界的边缘如何挣扎、如何失落。无枝可栖，魂系何方。历史不仅仅是消逝的过去、继续完成的现在，而且是在不远处等待我们走去的将来。失去记忆者无从理解现实，期待亦顿显空洞苍白；而失去期待者现实与历史亦均失去意义。魂在历史的全景（过去、现在、将来）中的游荡往来，唯小说提供了探询来龙去脉的话语空间。

## 新笔记小说

“新笔记小说”是近年来中国大陆小说文体中最引人注目的文类，其意义已超出“寻根派”翻铸民族形式、“旧瓶装新酒”之意向，实乃以此片断、轶事抗拒“史诗”、“百科全书”之类的文学教条的压力，探求别一种书写历史的话语形式。贾平凹的《王满堂》实为“史传”，少了点他近年过于追求的“虚静之气”，反使小说显出了“份量”。阿城的《结婚》一仍其简洁含蕴之风格，不动声色，将知识者与市民之价值冲突移至纸上。《男人》和《庙湾》亦是写“结婚”之事，较之阿城，更多了几分沉重。值得提醒读者注意的短篇当数柏原的《背耳子看山》，饥饿、权力、性，一夜间演出于贫瘠陇原之上，方言的运用恰到好处地，使底层的悲喜剧平添了无奈与悲怆。《对大师的访问》是何立伟从古色古香的“绝句式”小说里杀出之后写的许多寓言小说里的一篇，复数第一人称的叙述歌唱般地絮叨着困惑、景仰、谦卑、委屈乃至潜在的不满。史铁生

的《小说三篇》，继续以单纯的构思和文字，执着于必然和偶然、生与死等等的探询，以“戏剧论”的框架将这一询问引向了冥冥中的那位“上帝”。

## 以语言探询生存境况

小说无非以语言探询人类生存境况而已。编选小说者时常在语言运用与对人的关怀二者之间作出不那么可靠的平衡。如英国作家、评论家伯吉斯（Anthony Burgess）所言：“有时，语言的运用那么卓越不凡，我们只得下决心原谅作者缺乏对人的兴趣。有的时候，对人物的兴趣将会抵消语言的不熟练或结构上的欠缺。判断一部小说是一件单凭经验粗略估计的事，我们无法诉诸于一个会颁布普遍适用的法律的美学法庭。”读者拿到的这本小说年选中，亦可读出上述选择的艰难。确定选目时曾约略征求过一些同行的意见，但终因条件所限无法集思广益。一切取舍，均当由编选者负责。

时近春节，案头的水仙傲然地绿着，多年的蓄积足以支撑其一绽馨香。小说的创作亦然，按年度论收成并不合理，一九八九年发表的作品，许多执笔于一九八八年。由此推测，经了八十年代整整十年风霜雨雪的滋润，中国小说，这有如鲁迅所说的从地面夺取生存的野草，将如何在下一个十年里蓬勃、抖擞？

# 与“更深厚宽广的历史”连接

## ——《中国小说一九九〇》序

《中国小说一九九〇》，黄子平、李陀编，香港三联书店1992年2月出版。

编选年度小说的人，某种程度上，可以说都是些“不可救药的文学乐观主义者”。不管世界上如何云水怒兮风雷激，如何天翻地覆慨而慷，他们都仍旧坚信，既然这一年里，众多的文学杂志依然办着出着刊登着小说，众多的写家依然活着写着发表着小说，那么，从中选出十来篇值得重读、保存、评论的中短篇小说，应是“理”所当然毫无疑“义”之事。

### 不可救药的文学乐观主义者

然而，正如别的种类的乐观主义者的坚信一样，文学乐观主义者的坚信并非“理”“义”层面上可以自圆其说的体系之类，毋宁说，更多的是基于审美感情的偏执，阅读与写作习惯的延伸，对时间连续性的爱好，乃至职业的惰性，知其不可而为之的倔脾气，等等。何况，众多的量是否就一定是文学的质的保证，仍然是一个有待论证的命题。“大国必出大作家”的

说法，除非仅仅用作一种自我激励，否则就是愚妄的迷思，让如鲁迅当年一般喜读波兰爱尔兰等小国的大作品的读者，闻之齿冷。撇开这一切，年度小说的编选者的"坚信"里，或许，仍旧有着对艰难时世里文学劳作的尊重与珍惜，有着对浩劫中复苏的文学的势头的关怀，对透过文字折射的世道人心（"精神史"或"思想史"）的关切罢。

历史的巨变有时会远远超出文学家的艺术想像力。在这种时刻，事件的戏剧性转折胜过一切虚构的"悬念"，历史人物的离奇表演使久已见怪不怪的看客也目瞪口呆。在这种时刻，仅仅是目击、见证、报导、记载，就已足以喂养读者的求知欲、好奇心和参与感。在这种时刻，你甚至会说，一幅新闻照片提供的信息量和震撼力也远胜洋洋百万言的一部长篇小说。在这种时刻，"文学虚构"的权利与价值将再次被严重质疑，"史"与"诗"的天平再次向"史"的一侧倾斜。那么，在这种时刻，阅读仿佛是远离历史漩涡的国度的文学家的"小说"(西文 fiction 一词的本意即是虚构)，会不会有超尘拔俗之感呢？我想，文学乐观主义者可能面临的双重诘难就在于此。

关键仍是对"史"与"诗"、"真实"与"虚构"等一系列聚讼纷纭的命题的看法如何，这篇短序自然并不奢想承担分擘辩析它们的任务。就事论事地，仍可简略提出若干相关的参考之点。首先"历史"一经记载和叙述，即有所拣选、删略、剪辑、补充，叙述者的背景、经历、主观情致必不可免地渗入其中，想像与虚构亦乘虚而入，构成"历史叙述"必不可少的组

成部分。因此，“历史”与“小说”的二项分立，就不像我们当初认定的那么泾渭分明。由是，对历史叙述的阅读，便依然是读者透过文字与那个“自在的”历史建立“想像性关系”的一种实践了。

其次，“历史”并不仅仅是政治史和战争史，即所谓“帝王将相斫史”。大人物的你方唱罢我登台，固然凝聚了历史变动的总体战略情势的某些焦点，却不过是那个更深厚宽广的“历史”（包括社会、经济、文化、民俗、日常生活等等）的最表面部分。这后者，通常，都被所谓“大历史”叙述（我称之为“大说”）删略不计按下不表。而“小说”，则不单具有古人所谓“补正史之遗”的功能，在更积极的意义上，小说屹立在话语结构的边缘，暴露“大说”们的“选择性遗忘”，抵抗着对灾难的健忘症和历史的失语症，通过更具个人性和感性的“小历史”叙述，把人们跟那个“更深厚宽广的历史”（我想重构古人所常用的“世道人心”这个术语），重新连结起来。

再次，虽然历史写作（和阅读）与文学创作（和阅读）都是人们跟那“自在的”历史建立想像性关系的实践，其中，对“似真性”与“虚构性”的不同需求，却会在历史过程的具体时空中消长起伏。正如我们在“读者反应史”或“作品接受史”上经常看到的，有时“写实”叫座，有时“浪漫”吃香，今朝“黑幕”“秘史”甚嚣尘上，明日“寓言”“魔幻”卷土重来。你忽而重见高蹈派诗人签署政治宣言，或先锋派小说家制作通俗电视连续剧，一转眼，又见人人于十字街头重建象牙

塔；“淡化说”“纯文学”“纯学术”风行一时。仅从写作者（和读者）的个人选择（或“操守”）解释，还远远不够，正应更进一步，透过这真伪虚实间的轻重取舍，一探那历史运动过程的律动脉搏。

还可以再略述数点，但从文学乐观主义者现在的角度，即为持续编选年度小说提供“理论支援”的角度，似已可以就此打住。

## 苦难与日常生活

这本年度小说选收了十位作者的作品共十五题。今次目录的编排与以前稍有不同，不再分作中篇、短篇小说两辑，而是全部依作者姓名的汉语拼音字母为序，一径排列下来。正巧把篇幅较短的几篇都排在了前头。阿城的笔记小说精悍老到，用一千来字的篇幅，勾勒读书人（“知识分子”）与市民在当代中国社会的价值（潜）冲突。《观察》一篇，从一老狱卒的角度，纠织罪与罚、生理与心理、权力与控制等诸般主题因子，读之令人悚然。李佩甫的《画匠王——一九八八》，正如题目所显示的，讲的是近年发生在一个名叫“画匠王”的小村子里的事，展现的人文场景，又与阿城笔下大不相同。《黑孩儿》这篇，写一村农人在新的经济大潮与旧的权力结构的夹缝中，辗转生存求发展的命运，竟系于一来路蹊跷的“黑孩儿”身上。村人们的“致富经验”中，郁积着太多太多无法用烈酒麻痹的

辛酸无奈悲哀。同是写乡村轶事，李森祥的三题《小学教师》，则出以迥然有别的回忆抒情的笔调氛围。少年叙述视角中的乡村小学教师，自然有一番温馨的感觉。前辈作家茹志鹃在刊载这组小说的同一期《上海文学》专文评论，对之赞赏备至。

倘若幼时恰逢乱世浩劫，则其童年记忆无法不平添一层怪诞嘲讽的阴影。刘索拉的《浑沌人生》更叠合上异国他乡留学生涯的形形色色，扩大了“文革”经验的时空参照域。李晓的《最后的晚餐》，如其题目所显示出来的宗教喻象，小说在“文革”背景下探讨着强权迫害下的忠诚与背叛、恐惧与自我保护等复杂的主题。羊羔那用红塑料皮包裹的《圣经》，老乌那代代相诫“勿与官府打交道”的“族谱”，以及那关于人因贪欲而滥用误用了神的祝福的“荤笑话”，是小说中耐人寻味又互为参照的三个“本文”。恐惧与贪欲是权力得以实施的社会心理条件，人的命运倘若不是冥冥中那造物的“计划”，则无论如何挣扎，都无法不呈现为一系列的迫害或出卖。在《妻妾成群》等作品之后，苏童的《妇女生活》再次状写女性命运。半个世纪物换星移，几代妇女的人生中，却似乎总有某种永劫轮回般的“结构性重复”，拂之不去，难以祛除。写法自是比李晓的这篇来得细致入微，但在形而上思考方面，则稍逊一筹。

我想，王安忆的《叔叔的故事》，是本书中值得特别向读者推荐的一部作品。以前辈小说家作小说的主角来叙写，则小说家的“小说”亦成了小说本身探究质询的对象了。王安忆在

解构“叔叔”们由“俄罗斯童话”、“苦难”、“父老乡亲”等等组成的一整套写作模式的同时，亦质疑了写作和虚构本身。因此，这既是两代小说家之间的一次对话，更是小说家与他们的小说之间、小说与小说之间的一次自我反诘，亦是这一代的小说家的一次自我反省，其中，亦深蕴着历史事变带来的深层震撼了。

许辉的《夏天的公事》，亦是我和李陀在编选过程中交口叫好的作品。李陀读到几处“一夜无话”时会心地想起吴敬梓的笔法。我想，这是一种平淡的甚至是抒情性的嘲讽，是一种洗净了嘲讽的嘲讽。许辉将公家人的日常生活亦看作真正的日常生活来叙写，琐细平淡啰嗦的一切全都抒情性地记录在案，令人在司空见惯的迎来送往公事公办中，深味着无奈与悲哀。

杨争光的《黑风景》与余华的《偶然事件》是两部风格与写法都很不相同的作品，但都关注于人的生存困境中那最令人觳悚的主题。杨争光对西北方言的纯熟运用使他所叙写的血腥故事较易被读者接受，年代不明的偏僻陇原上，毫无缘由的冤怨相报，仿佛在在提醒着我们不应忽略的深层历史风景。余华则给故事罩上冷静的心理分析式的叙述氛围，探究所谓“偶然事件”后边的一切因果、策划、巧合与“必然”，都市风景中的情杀案件与偏执狂的推理欲互相转化，对所谓“因果”的执迷正好成为杨争光笔下无缘由的乡村仇杀的一个对照。

# “紧张”与“放松”

一九九〇年，大陆的批评家在讨论所谓“新现实主义”小说时，曾给出一个很精彩的概括：“放松”。与“放松”相对的自然是“紧张”，“伤痕文学”有一种控诉的紧张，“反思文学”、“改革文学”有一种拨乱反正的紧张，寻根的紧张是本位化文化与世界对话的努力，“先锋派”或“新潮小说”的紧张是追赶时尚或“世界标准”，到了“新现实主义”，才有一种“放松”的状态出现。

我想这一概括是否准确并不重要。即以这本年度小说选而论，符合“放松”标准的作品，怕也不太多。它只是提醒我们注意到八十年代以来中国作家写作的历史语境、心境和状态。“紧张”的恐怕不单止是小说家，你看到新生代的中国导演的影片，每一个镜头都那么刻意求工。用力过度便显得僵。批评界的“紧张”更是有目共睹，谁要是想在批评里来一点幽默感什么的，就会被冠以所谓“老桥上的名士”，为义愤填膺之士所不齿。然而，生当二十世纪之末，紧张确实是我们的历史出发点，紧张赋予我们的话语实践以意义、以价值，紧张是我们的写作动力和历史灵感的源泉。那么，在紧张了整整十年之后，是不是到了该有点“放松”的时候呢？我想，如果这“放松”不是疲惫和疲沓，不是厌倦与厌烦，而是一种对技巧、语言、激情和主题的得心应手的“控制”（显然“放松”决不是

“失控”或“失禁”），那么，是“放松”的时候了。佛家语有“平常心”一词，现代俗人万难做到。可是，当这两个世纪相交的年代，那个“更深厚宽广的历史”也在发生难以预测的变化，惟有这“平常心”，能冷眼看得世间百态盛衰荣辱，能够在与历史重建想像性关系的当口，获得一种从容、一种批判的距离感。

然而我的这篇序也还太“紧”。“放松”？或许哪一天我能够。

# “新写实”来不及“主义”

## ——《新写实小说选》序

《新写实小说选》，李陀编，香港三联书店1995年出版。

小说在中国，起初是无所谓“写实”不“写实”的。六朝有“志怪”，唐代有“传奇”，不是白日见鬼，便是夜游仙窟，似乎都很不写实。但据鲁迅在他那部经典性的《中国小说史略》里的研究，“怪”在六朝人眼中，是如假包换的“实”，而唐人笔下的“奇”，才真正带有虚构成分。所以他说：“至唐人始有意为小说。”不过，“有意”是“有意”了，这自觉性却一向不太坚定。史家的传统实在太强大，想挤进去“补正史之遗”的小说，便常常扮出一副言必有据的模样。唯有阅尽世态炎凉者，如蒲松龄、曹雪芹辈（“姑妄言之姑妄听之”、“假作真时真亦假，无为有处有还无”），才能一语道尽小说中虚实相生的真谛。可那骨子里的一腔沉重和愤懑，在在让人觉着他们仍执着于写“异史”或“情史”的。真正看透了的要算写《阅微草堂笔记》的纪昀。一方面，他指责《聊斋》的不写实，比如人物背地里的许多对话，哪里可能写得如此的声口毕肖，只能简略转述才是。另一方面，他自己也写了不少狐鬼花妖之

事，心里却明白只要有利于百姓的道德伦理建设，不妨“神道设教”。中国真正的好老百姓也果然一如既往，为董永七仙女孝子节妇热泪长流。把自己都不相信的虚构当作“写实”来赚大众的感动，前几年有《渴望》这样的好例，且通常都会被当作“现实主义”的杰作得到嘉奖。

这就很容易理解，李陀选一些小说在这本书里，何以在“写实”之前，还要缀一个“新”字。

## “写实”、“现实”、“新写实”，而且“主义”

“写实”而且“主义”，在中国，也只有七十来年的历史。起初，用来对译西文中的 Realism，并不暗蕴什么褒贬。到了三十年代，同一个 Realism，却改译作“现实主义”。“写实”何以就不如“现实”高明，大约是前者只涉技巧，匠气，消极摹写生活，缺乏理想之光的照耀；而后者，则能概括、善提炼，塑典型、有理想，不但使人认识世界，且能鼓舞大众改变世界也。其中或许有受当时苏俄日丹诺夫一流的文艺理论的影响，但其时中国身处的历史情境也强化了此一对“现实”的理解。从此就罢黜百家，独尊“现实主义”。有时前缀“革命”二字，使之有别于欧美十九世纪以来的经典名家且显示后来者已经居上；有时又与“革命浪漫主义”喜结良缘，以求左右逢源战无不胜。其结果，世人都已知晓：小说走上了一条自以为是“金光大道”的半截儿胡同。文化大革命中很畅销的长篇小

说《金光大道》，主人公的名字就叫“高大泉（全）”，很能透露这种“主义”的真谛。这小说共四部，文革结束使得后两部未及出版，据说去年终于出齐了，据说仍然很畅销。

这就很容易理解，李陀选一些小说在这本书里，何以在“写实”之后，没有缀上“主义”两字。

“新写实”而且“主义”，是李陀编定这本书（1989）之后几年里发生的事情。不但“主义”，而且还很鼓噪了一番。先是南方的一家大型文学杂志出了“新写实主义小说大展”，随之亦有别的几家刊物蜂拥而至。其中常被举为“代表作家”的，除了也入选于这本书的，住在北京的刘恒、刘震云，还有未入选本书的，住在武汉的两员女性，方方和池莉。跟着便有大批批评家为之定义，为之归纳出一些一二三四、甲乙丙丁。定义似乎颇玄奥，如“写原生态生活”、“零度写作”、“现象学还原”、“故事的回归”等等。用常人都能明白的话来讲，无非是说，“新写实主义小说”老老实实地写了中国老百姓过往几十年实实在在的日常生活。但鼓噪不到一两年，小说和鼓噪者都受到奚落。奚落来自不同的方向：“革命现实主义”批评家认为是向“自然主义”和“消极现实主义”的倒退，“先锋派”批评家认为是向媚俗、小市民哲学和商品经济投降。有一个概括最为精辟，说这是“无奈的历史处境”中的一种“无奈的小说”。其实，有人鼓噪、有人奚落，都实在是中国大陆作家的一种幸运。在别的地方，这类土拨鼠般的爬格子敲键盘动物，自生自灭，人们“睬你都傻”。问题仅仅在于，在鼓噪和奚落

都演出过之后，作品和对作品的评论，还留下了些什么给我们？

李陀说，如果现在来编这本书，作品会有相当的调整。但是我想，在“新写实”而来不及“主义”时的眼光，应自有其独到之处的罢？

## 阅读“实”中之“虚”

选在这本书里的小说，好些大概不会被“主义”过的批评家归到“新写实”的名下。《老井》和《桑树坪记事》大约会被当作“寻根小说”的边缘，《插队的故事》或会被看作“知青小说”的馀绪，《到黑夜我想你没办法》恐怕是“新笔记小说”里的“荞麦味”变种。剩下的两位，刘恒和刘震云，或会以为有更具“主义”特性的“后期”作品值得选入，比如《一地鸡毛》等等。在文学领域里作归纳和概括，从来都吃力而不讨好，却也展示了批评家建立类型以把握当代创作的一种卓绝的努力，以及这些类型间的复杂交错纠缠。“见仁见智”的套话倘若在这里仍能说明一点问题的话，就须进一步具体追问见到的是什么“仁”、何种“智”？因为套话的功能从来就是用来有效地规避这种追问的，追问便也常常不了了之。

我自己重读这些小说，依我的习惯，对“写实”的作品，是注意去读出里边的“虚”的东西来。比如《老井》里头，“井”的象征作用。《插队的故事》勾起我自己的插队生涯的许

多诗意和不诗意的回忆。《到黑夜我想你没办法》，我看到作者如何用“土得掉渣儿”的语言，精心营造了一种最精致的短篇小说。而汪曾祺先生帮他把原来平平无奇的标题《温家窑风景》改成现在这个题目，也令我佩服而且感动。有哪一句话能比民歌里的这句简单歌词，更凝练地唱出黄土地上农家汉子的所有热望、祈求和无奈！读《桑树坪记事》，从风俗和生存欲望的交织中领略到一种“土色幽默”。《新兵连》，卑微的追求和崇高的名目之间构成了强烈的反讽。《连环套》，叙述语言具有一种油画般的效果！

我这样读，可能与“新写实”的名目已毫不相干，也可能已暗中接受了这类规范而不自觉。我只想表明，“类型”和“主义”，都只是提供了许多种读法中的一二种，具体如何去读，永远是一个实践性的问题。

## 写实地理学

独到，通常也就是一种偏颇。选本要有某种“代表性”，却不能面面俱到，编得驳芜杂。要编得单纯，却也容易编得单调。比如李陀选的这本，“写”的全是北方黄土地里农家的“实”，《新兵连》里也都是些穿上军装的北方农民。我想起住在贵州的作家何士光，称得上是当代的写实名家了，他笔下的西南乡土，应是能提供一些异样的图画的罢。至于城镇里市井小民的油盐柴米酱醋茶，似乎也在李陀的“写实版图”以外。

用人文地理学的眼光去苛求一本小说选本，有点无稽，但当读者追问编选者所见为什么“仁”、何种“智”时，会不会去思索一些决非无稽的问题呢？——比如说，用与普通话（“国语”）较亲密的语言去“写实”，是否在当代文坛占据了某种较特权的位置？南北文化、城乡文化、沿海和内陆文化的冲突与融合，在当代文学中，又有何种折射？



# 辑二　书边



# 走上这空空的审判台

《少年凯歌》，陈凯歌著，远流出版公司 1991 年 11 月出版。

这本书的日译本叫《我的红卫兵时代》，但凯歌并不是红卫兵。因为加入红卫兵须具有高贵血统，必须“根正苗红”。不过每一个生活在大陆中国的如今四十岁上下的人，都可以说经历了（因而拥有了）那个古怪的时代。这不是第一本关于红卫兵时代的书，也不会是最后一本。

## 历史：仍然能够刺痛人心的回忆

回忆不单是再现往事，回忆是挖掘与清理，连缀与拣选，回忆是赋予历史以意义——仍然能够刺痛人心的意义。每一个在那个时代里生长起来的人回首往事，都会力图超越情感的和经验的层面，从理性的角度去分析过往的一切：剖析那既崇高又愚昧、既纯洁又残暴、既忠诚又反叛的青春年华，检讨那造就这一切灾难的土壤和传统，更会花很大工夫去凝视那个发动了这场影响他们一生的革命的历史人物。这就很容易理解，一个电影导演的自传体写作中，除了人们所期待的许多画面和音

响，何以有那样多的沉思和反省。尤其重要的是，凯歌写道：当迫害过去以后，有太多的人站起来控诉，太少的人跪下去忏悔；新的迫害到来时，又有太多的人跪下去忏悔，太少的人站起来控诉。因此，他说：

*我试图做的，就是在审判台空着的时候自己走上去，承担起我应承担的那部分责任。*

我想，这正是本书区别于《革命之子》和《血色黄昏》等只满足于控诉的作品的地方罢。

## 烙在生命中颤动着的痛楚

但沉思和反省又总是具体的。凯歌书中有两处写到“手”的感觉。一次是在斗争会上：

*我已经记不清我说了些什么，只记得父亲看了我一眼，我就用手在他肩上推了一下，我弄不清我推得有多重，大约不很重，但我一直记得手放在他肩上那一瞬间的感觉，他似乎躲了一下，终于没躲开，腰越发弯了下去。*

一次是在游泳池抓“流氓”，第一次动手打人：

*他的颚骨撞疼了我的手，他无动于衷。我被他的无动于衷激怒了，冲过去用力地抽他的耳光；我两眼发黑，浮起一圈一圈的金色，手上的感觉像打在一匹马背上……我的手掌发麻，心跳快得站不住脚，大口地喘着气。我在阳光下躺了很久，睁开眼睛时天蓝得不敢细看。*

在一代代少年中播种仇恨的人收获着仇恨的果子。但伴随着具体的感觉和细节的回忆和反省永远“大于”抽象的归纳和空洞的“彻底否定”，从而把烙在生命中颤动着的痛楚传达给人们。

## 祭奠一个可能仍未逝去的时代

凯歌用他的书祭奠了一个时代。如果六十年代的“文革”正如三十年代的“纳粹”只是现代人类困境的鲜明特例，则我们远未摆脱此一困境。因此我一直不太敢相信那个时代已经逝去，仿佛伺伏于丛林的猛兽，那个“革命”随时可能一跃而出，再次吞噬几代人的青春、生命和良知。一个简单的事实足以证明这一点：在日译本出版两年以后，这本书的原文本仍未能在本土出版。什么时候，在发生过“文化大革命”的这片土地上，人们才能无禁忌地谈论这个革命呢？

# 逃向散文之乡

《八十年散文选》，林锡嘉，九歌出版社 1992 年 3 月出版。

我觉得，“年度散文选”似乎比“小说年选”或“诗歌年选”更难编选。散文是一种缺少规范的体裁。文无定法，又仿佛存在着一些无法之法。因此，有过所谓诗歌理论和小说理论，至今却未闻“散文理论”问世。散文是一种极具包容性的体裁，只要任何作品自称“散文”，它就承认你是散文。结果，在别的领域里可以花样翻新，出奇制胜，制定新规范或反规范以开辟一代新风，写散文的后起者却难以存此侥幸之心。细读历年散文，你不会碰到戏剧性或革命性的巨变，更多的只是微小琐细而缓慢的衍进、迁移、积累、沉淀，一如我们的日常生活。林嘉锡锲而不舍，十年如一日，从《七十年散文选》编到《八十年散文选》，对此当深有感触。当他锁定“散文”与“时代”的“最直接表达”的关系时，尽管时代的变迁之大有目共见，论到十年来散文景致的转换，也只能含糊其辞，道是“起落层次之间各有意境”也。

## 现代戈壁上的一道蜃景

因此你在这本散文年选中读到的也仍然多是些历久弥新或缓慢发展的主题。比重最大的依然是“大自然”，如山林中斫笋的辛苦劳作（《山林中》），海岸边风雨阴晴里的徘徊（《徘徊的海岸》），更添加了历史民族母血的缅怀（《仰望九霄》、《戈壁十二帖》），或地质生态原貌的追溯（《玉山去来》、《台湾榉木的故事》）。其次则是伦理亲情，女儿恸写父亲的病与死（《地道》），作家伤悼同行的早逝（《奇异的两点零三分》、《纵横观照人世与天空》），从姊妹之情（《寻找药草》）到同窗之谊（《小同窗》），更有六十年文酒深交两位前辈教授的最后岁月（《从温州街到温州街》），和骠悍机车维修工的舐犊情深（《推动摇篮的黑手》）。然后才是人生感悟、哲理冥想、读书小札等等，其中最有特色的，当数从鹫鹰的叙事角度改写了的希腊神话（《普罗米修斯与鹫鹰》），或将考古的现场挖掘与远古的虚构描摹交替叙写（《八里十三行》）。那么这一切是否构成了时代的“最直接的表达”呢？诚然，编者经由他的拣选和编排，辅以前言后记及每一篇的评点，确乎构筑了一个他所说的“散文的故乡”，纯朴、温馨，令人感动。如果仍要坚执一种与时代的对映关系，则这“散文之乡”更像钢筋水泥的现代戈壁上空，水光潋滟的一道蜃景。

## 跳一支舞也是很好的

但通往散文之乡的道路并不单是纯朴温馨这一途。面对现代冷漠卑琐的日常生活，并非人人都能隐逸山林，缅怀往事，寻觅旧情。或许人们更需要多种多样的“表达方式”的装备，来随时随地迎向现代日常生活的焦虑、荒诞和恐惧。比如说：幽默和讽刺。古人曾说过“嬉笑怒骂，皆成文章”。最向往“大自然”的散文大师庄周先生也说他的文章大都是些“谬悠之说，荒唐之言，无端崖之辞”。中国和西方的现代文学史上，幽默小品亦俨然成一大宗，名家名作历历可数。倘若这种对“现代散文”的理解是对的，则可反观出长时段的年度散文的编选，似已奠定了某种明显的规范，某种不包容性，从而使得超越与突破它们的写法、读法和编法成为可能。

如果不能逃往他处、逃往已逝的岁月，那么，就在此时此地，按照散文名家三毛的说法，跳一支舞也是很好的。

# 小说、肉身与气味

《八十年短篇小说选》，爱亚著，尔雅出版社 1992 年 4 月出版。

爱亚说她只选“好小说”，不论作者是新人老人，不论主题意识如何，不论有无社会性，也不论是否符合三一律，不论内容是否荒谬，不论是政治小说经济小说魔幻小说，“只要是好小说，我便选入年度。”但“不论”即是一种“论”，虽然小说之所谓“好”与“不好”向来难以界说，经由一系列的拣选、编排和评鉴之后，“爱小说者”与他/她喜欢的小说之间的“气味相投”，便也昭然凸显。就像朱天心《想我眷村的兄弟们》中的“她”，凭着“浓浓眷村味儿”辨认四散江湖的那伙大男孩，对“好小说的味儿”的敏感，一样跟编选者的阅读、写作和人生历练息息相关。

## 肉身的气味

小说，一如人所作的一切“事”，都是人的肉身在历史时空中穿梭编织而成的“织体”（Text）。因此，头脑的分泌物也难免跟肉身的其他分泌物一样，伴随说不清道不明的各种“气

味”，于织体的经纬脉络间隐隐然呈现。张辛欣的《起舞》以舞蹈般的文字状写肉身之舞，文字轻快，肉身却沉重。城里女人“脱裤教夫”，以比乡人更粗鄙的方式处理男人女人的“那话儿”。

*那地方在你自己嘴里又腥、又鲜、又脏、又大，变成一个洞穴，祖宗八代一起在那里面忙活！那里有的时候很惊险，是贼害，有的时候很有趣，很香甜，人人都想去尝尝滋味。*

终于，是城里女人肚皮上那道因剖腹产子而留下的阴沉沉的疤痕，犹如绿林好汉脸颊上的刺青，寒气凛然地震慑了乡人们。张辛欣似乎要藉着这“当过文明人再也去不掉的标记”，反讽地产生一种更荒蛮的肉身效果。杨照的《疫疠》的处理偏于理念化一些。茶女裤底那腐烂边缘、酸甜难辨的败德的气味，却从连副“身体内里的不知名处冒涌出来”。空袭的炸弹、政治的镇压如同瘟疫一般不分“好人”“坏人”，而瘟疫便带有这种由甜变酸的气味。黄碧云的《呕吐》也将一种酸馊之气，变成人物生命的一部分或全部，流溢于政治、性、暴力、现实与回忆的夹缝之中。如果世界只是上帝在其大无比的海碗里偶然掷骰子的产物（郭筝的《上帝的骰子》却把偶然扭转为必然），如果历史没有目的，善恶失去圭臬，生命丧失意义，肉身便不再沉重。却也不像羽化登仙式的飘逸，而是一种悬浮状态，一种介乎固体与液体间的粘糊物，一种呕吐。肉身不再有

形体的舞蹈或可见可触的疤痕，只剩下了气味，而且是酸甜难辨的气味。这正是萨特以来的生存主义小说一再状写的。反观另一时空中的肉身，譬如严歌苓的《除夕·甲鱼》里一年不见荤腥的老萧一家，除夕夜几乎要“窒息”在甲鱼汤的香味里，辛苦艰难里反有着生命的沉重了。

## 抵抗腐败

问题的威胁性在于：倘若笼罩四周的均为难咽欲呕由甜向酸的败馊之气味，“爱小说者”如何辨认他/她所喜欢的“好小说”味儿呢？一旦我们的肉身行动起来，搜寻，拣选，评鉴好坏，推荐佳作，分别善恶，我们就已经赋予时间以向度、历史以意义、生活以目的，我们已经在抗拒腐败和腐烂，我们已经在第一千零一次地重建某种价值标准。年度小说选的编者们无不体会过在“圭臬已死”的时代里区分精品的困难。困难标示着行动的意义。反讽的恰恰是，小说选所聚拢的“好”小说气味，在在质疑着肉身的悬浮与虚无……

# 最后的浪漫与独白

《方壶渔夫》，沈临彬著，尔雅出版社 1992 年 5 月出版。

诗人沈临彬的散文集《方壶渔夫》是他廿一年前的《泰玛手记》的“完结篇”。“从《泰玛手记》到《方壶渔夫》整整二十一年蹉跎，贯穿这段日子的只有一本书。”确乎如此。作于六十年代的《泰玛手记》是“在不自觉的情形下塑造成伤感、苍白的‘维特型’青年”的浪漫告白，作于八十年代末的“东欧手记”，与其说是对“后冷战时期”的东欧各国的踏访，不如说是东方“维特”在其夕暮之年对“苦涩的少年之梦”在异国土地上的继续寻求或重温。其中一以贯之的，正是那一代人；经历了战乱和动荡不安的青少年的一代人，对欧洲浪漫主义“神话”（一整套的形象、情调、原型、符号和意义架构）的迷恋和深入骨髓的共鸣。

## 浪漫神话中的女性肉身

作者自承手记的写法深受法国作家安德烈·纪德《地粮》的影响。梅丽安，须丽叶，碧阿特立丝……，这些异国少女的

名字和形象不断呈现，尽管心中眼前爱恋着的是本土的少女，她们只有纳入那个“神话”之中才能得到定位、描述和阐释。失恋的痛楚和绝望在岁月中一次次重复，几乎渗透这本书的每一页。失去的不仅仅是情侣：还有苏州故居“母亲少女时的微笑”，父亲退休后的落寞和孤寂，还有“以加倍的冷酷绞杀我”的“事业”，无法实现的雄心，还有人与人之间的曾有过却无法追回的尊重和理解，等等等等。失落者意识到自己是这个世界的“永远的异乡人”。失恋的恋人依凭什么来对抗这个遗弃他的世界呢？“作为艺术家的高贵品格”、“伟大的情爱”、对“纯粹和浪漫”的寻求。这一切又集中到女性肉体的“美”，诗人甚至在描写大自然时，也往往以此作喻：“海是女子动情时的乳房”，“这里的岛，像一个女子躺在发着金光的海里，晒着她褐黑色的肉体”，“初霁的天空一如深藏在衣裳里处女不可窥视的肤色，被最初的手掀开”，等等。

这些反复咏叹的“恋人絮语”的叙述主体是一个苍白的“黑发男子”，一个“跳进深海，为了寻找一个更深的海”的“方壶渔夫”。正如法国人罗兰·巴特所说，《恋人絮语》是由欲望、想像和心迹表白交织而成的独白。手记中最吸引人的，与其是那些纷至沓来的意象、比喻和喟叹，不如说是那独特的句法结构所形成的种种“情境”：未完成便拦腰斩断的句子，倒装的和自我缠绕的句式，回忆的片断与现时状态的连续排列和交错——这个脸色苍白的恋人在一个个“情境”之间漂流，一如他从一个女性被放逐到另一个女性那样。即使在最柔和的

情境中，你也能感受到因欲言又止而引起的悬念；最深层的情欲的狂风暴雨，对亏欠了这个恋人的整个庸俗浊世的憎恨的力量。

## 一个苍白的黑发男子

浪漫者的悖论是以男性中心的姿态想要占有“纯粹”和“美”，却只能在尘世的一系列不纯粹不完美中漂泊，欲达至人性的完成却处处显示人性的难以完成。独白者的悖论是由于不愿倾听而滔滔不绝，因此而拒愿意倾听者于千里之外，遂因无人倾听而陷于更深的绝望。所以，当那“浪漫神话”消解之际，我们在深海里无法看到渔夫的泪，因为，海水咸，“泪也是咸的”……

# “人文山水”中的文人冥想

《文化苦旅》，余秋雨，尔雅出版社1992年11月出版。

散文家、文化史学者余秋雨走出书斋，借在各地讲学的机会，游历神州山水。他发现：“自己特别想去的地方，总是古代文化和文人留下较深脚印的所在”，这说明他心底的山水并不完全是自然山水而是一种“人文山水”。白帝城，寒山寺，黄鹤楼，早在人们“身游”之前多少年，就已在他们童年的习诗吟诵中“神游”无数遍了。这种“人文山水”的积淀和传承，甚至比自然山水的生命力更顽强。即如书中《寂寞天柱山》一文所讲到的，天柱山几经兵燹战火的洗劫，汉、唐、宋历代以来的繁盛早已荡然无存，至今人烟稀少，清寂荒凉，然而李白、苏东坡、王安石等大诗人“投迹归此地”的愿望或“情结”，却仍然如此强烈地牵动作者对“故园感”“归属感”的共鸣。

## “出走”与“回家”的双向诱惑

曾有人将旅行定义为“跑到很远的地方去想家”。实际上，我们生于斯长于斯的历史文化就是我们“想摆脱也摆脱不掉”

的"家"。因此，当代文人穿行于山水之间，一如穿行于文献典籍之间，不免挣扎于"出走"与"回家"的双向诱惑之中。就像《西湖梦》文中所说，西湖"遗迹过密，名位过重，山水亭舍与历史的牵连过多，结果，成了一个象征性物象非常稠厚的所在"，它积贮了太多朝代，也就失去了朝代，汇聚了太多的方位，也就失去了方位，走向抽象，走向虚幻，"盛大到了缥缈"，使人产生疏离感。历史文化的悠久厚重一如天地山水的寥阔崇峻，反衬出个体生命的渺小。难怪作者常常在以其学者的功力追述、历数许多人文典故之后，赶紧落笔抒写自己此时此刻登临此山此水、以肉身来阅读大地的生动感受：阳关古址寒风扑面的感觉，都江堰水流奔涌的感觉，鸣沙山脚蹬流沙的感觉……或许正是这面对自然景观、历史文化所激发的人生体验，才是真正使"人文山水"活起来并传承下去的动力罢。

《牌坊》一文中回忆童年往事，青石牌坊，尼姑庵，小学校，文末却讲了一个异国故事：两个青年从冷库中解救冻在大冰块里的秀发"圣女"，挥汗如雨地在晨光中奔跑。作者仿佛也在四处奔走，用他的笔叩击不透明的顽石，试图释放冻结在其中的"人文精神"。但是，他所心仪的一切：李白的诗酒剑气，苏东坡的宇宙胸襟，柳宗元的文化人格……似乎都日益离我们远去。文人和山水之间的那种文化感悟，已日益被游人与景点之间的消费关系所湮没。比如说，有关单位主办的"庐山文化博览会"，把请去的学者都变成招揽游客的一个"噱头"，实在令人啼笑皆非。当代文人的山水冥想成了如此不合时宜的

产物，在书的后记里也谈到书稿在大陆出版社的“审阅”过程中“死里逃生”的故事。

## 有底蕴的深刻“苦味”的消失

出门寻家的当代文人发现旅行成了漂泊，所有的故乡都变成了异乡。或许这就是余秋雨把他的游历称之为“苦旅”的缘故——尽管他的文字漂亮干净，潇洒流畅，读起来并没有多少“苦涩”的味道。如果拿知堂老人的散文来比较，那位“苦茶庵”里的五四文人的苦是一直苦到了字里行间的；甚至这种有底蕴的深刻的“苦味”的消失，也在在佐证着我们梦绕魂牵的“人文山水”正日日从神州的地平线上隐遁……

# 中国前卫艺术

《中国前卫艺术》，李陀　岳恒等编，牛津大学出版社1993年出版。

本书以九十年代初在德国的一个展览为基础，介绍了六十位中国前卫画家近三百幅精选的作品，其中一百六十页用彩色印刷。书中同时收入了由中国和西方学者撰写的十九篇专论，论述了七、八十年代以来中国美术、诗歌、电影、戏剧、小说、音乐、建筑、摄影等艺术领域的演变过程和历史趋向。此书由牛津大学出版社同时以中文和英文两种版本出版，据我的了解，以如此规模推介中国前卫艺术的书，迄今为止在海内外仍属绝无仅有。

## 画作变成插图

画家用他的画告诉我们一些什么，但我们无法以同一媒体（美术作品）回馈他，说我们看出或看懂了什么。语言文字的介入，使得任何美术评论都不得不对作品“施暴”，不是增加、就是减少了一些什么。“言不尽象”，固然先天的赋予画家在评论面前莫测高深摇头微笑的优势；但另一方面，正如我们在每

一本画册中都看到的，美术评论不可避免地反客为主，将空间形态的画作纳入语言文字的线性叙述流，使之转变为文字论述的“插图”。我想指出，在《中国前卫艺术》这本书中，文字与图像、学术与艺术、批评与创作之间的种种复杂微妙紧张互动，显然更为鲜明突出。

譬如徐冰作于一九八八年的大型装置作品《析事鉴》（又名《天书》），在大幅宣纸上印满了三百多个各不相同、刻意杜撰的“汉字”，展出时气势磅礴地覆盖了三百平方米大厅的四壁、地面和天花板。地面上铺置了一百二十套四册一卷的线装书，天花板上垂挂下来的印刷长条形成大跨度的弧形。徐冰用了三年时间，用传统的木板刻印技术，一个一个地完成这些徒具宋版书风格却全然无法释读的方块符号。那么，美术评论将如何用可释读的汉字为媒体，来解说这部蓄意颠覆汉字系统的作品呢？但是，我们看到画册中的两幅 11×17cm 的黑白照片，显然不是传达、而是消解了《析事鉴》的颠覆力量，从而使之臣服于全书关于“中国当代精神史的叙述”的整体目的。

有趣的是，越是构思宏伟、试图远离画布纸张的作品，越是需要依赖语言文字的统领，才能在画册中占有一席之地。单看页 293 的两幅二寸见方的彩色像片（《王德仁用红色指导喜玛拉雅山》，1988），实在无法领略艺术家的行为艺术或大地艺术想告诉我们什么。Ulrike Stobbe（于丽克）的介绍文字似乎更具感染魅力（页 292）：

*艺术家身披红装，以人类异化语言的代表自居，出现在珠穆朗玛峰上。他在岩石上设置了一个表示太阳的红色大符咒，以此象征神的语言，亦即人类的“前语言”。当红日冉冉升起时，朝霞映红了喜玛拉雅山脉及其周围的一切。此时，无论是符咒还是人或山都融于红色，形成了一个消解语言异化、使之返朴归真的艺术境界。*

谷文达一九九一年在日本福冈创作的大地艺术，《消失的颜料粉末——三十六个黄金分割块》，是进入画册后被彻底“插图化”的又一好例。页251上的三幅6.7×10cm彩色照片，只不过是Andreas Schmid（施岸笛）下列文字叙述的勉强补充而已（页249）：

*作者在露天挖了一个长150米，宽7.5米，深1.3米的墓穴，将36个根据黄金分割比例切成、用红色颜料染成、并行排列组合的方形土块置入坑底，接着用沙土填平墓穴。谷文达的用意是在隐匿中永久地保存一旦作成而又马上在观众眼睛里消失的作品的精神内涵。对于观众来说，这一思想只体现在创作的一刹那，也就是说，红色只在日光接触到地面的瞬间进入观众的眼帘。当红色自下而上进入观赏主体时，它顿时又随着墓穴被沙土覆盖而消失。*

事实上，消失的作品赖文字的叙述而继续存留，“前语言”、符咒和艺术家本人在大地高山的“相融”，与其说消解了、不如说加强了语言的异化。画册的功能当然不在于让一幅

幅作品单独向我们说些什么。当然也不同于美术展览现场，亲临其境的观众在展场空间的穿行，看到的是画作为主文字为辅的布置安排。画册的功能恰恰在于解除一幅幅作品的相对独立性，将之纳入语言文字的整体叙述流中，“完整地”向我们说些什么。那么，这本画册讲给我们听的是什么故事呢？

## “前卫”：中国的和世界的

“前卫”一词译自西文 Avant - Garde，以此来形容或界定七、八十年代中国大陆各艺术领域的大规模喧嚣与骚动，似有其理所当然或不得不然的原由。你无须细品书中的近三百幅“插图”，也能轻易读出其从西方诸前辈那里悍然挪用的各色视觉语言。一九七九年，文化大革命后的第一个新潮艺术团体“星星画会”在他们的宣言中声称：“珂勒惠支是我们的旗帜，毕加索是我们的先锋。”（页 77）七年后，福建的艺术团体“厦门达达”，照旧如此这般地天真无邪，直接打出欧洲前驱者的旗号。诚如李陀在序言中所说，“无论自觉或不自觉，艺术家只能在身处双重历史语境——中国的和世界的——的情形下进行艺术实践，他们的艺术的意义也只能在双重的权力关系网中生成”。（页 5）然而，比较一下书中中外学者的叙述，你会发现一个饶有兴味的对照。中国学者毫无顾忌地频密使用诸如“现代主义”、“后现代主义”等西方术语来描述本土的文艺实践，以此强调这些作品的“世界性”或“世界意义”。例如，

柏格森和弗洛伊德，这些“已故欧洲白种男性权威”的名字，会在高名潞讨论“西南艺术团体”时浑然不觉其突兀地被引用。（页 51）而中国学者的西方同行，却显得分外谨慎，步步为营。有时，相似性如此明显，实在无法避免将介绍到的作品与西方的某流派某大师相比附，他会立即补充指出其中的“中国特色”或个人创意。例如，施岸笛介绍艾未未一九八七年的《鞋子系列》，说，“他不仅仿效超现实主义的实物崇拜主义，而且还追忆了从荒原回到都市文明后穿西式皮鞋的痛苦经历”。（页 230）这不一定是用心良苦的曲意维护，却正好显露了一种“只在街灯下寻找丢失的钥匙”的读画方式。西方学者还尽量发掘中国前卫艺术与华夏传统文化的正反关系，特别乐意提到艺术家对道家和佛家主题的醉心，或书法艺术与装置的结合。（页 34）与中国同行对外来影响的重视相反，他们似乎更愿意“从内部”来解释当代中国艺术的流变。

为什么会有这样的对照呢？一种可能的解释是：尽管中外学者分享着一个共同的解释艺术的“前卫性”的意义—权力世界，他们在这个世界中所处的位置却是明显不同的。中国学者描述出艺术家迅速习得世界性视觉语言的过程，力图证明其前卫性并不只是相对于官方艺术或士大夫“文人画”传统而成立，更由于他们与世界同行在时间箭头上的并驾齐驱。西方学者并不满足于说中国人已经学会了我们的什么什么，更侧重于友善地指出他们给世界艺术市场提供了哪些我们所缺少的新货色。显然，对官方艺术的反叛，仍然是西方学者读画的重心所

在。本书的封面采用余友涵的油画《毛主席和韶山农民谈话》(1991)，似乎最能透露此中消息。Wolfger Pöhlmann 谨慎地把余友涵的艺术称为"中国式的波普 (Pop) 艺术"，不仅有对宣传品画似讽非讽的临摹，也有"近似于美国最简单画派硬边画的手法"，以及"符合商品美学不折不扣的冷静"的广告设计式着色，更重要的，还有民间花卉图案充斥整个画面的巧妙运用。应有尽有，几乎是进入九十年代后中国文化环境的集大成式表达。"具有中国特色的政治波普"这几年一直在西方艺术市场走红，良有以也。

"前卫"一词的大前题，是黑格尔式的一元化进化论时间观。尽管李陀在他的序言中一再申说前卫艺术运动的"紊乱、不稳定、没有共同的风格和主张、艺术观念的互相冲突"，因而"不必一定要为它寻出某种统一的意义"，(页 3、5) 但"前卫"的统一命名便已然是一种归并和简化，一本精装严整、页码井然有序、前有序言后有索引的画册，更赋予它一个整体的外观。更内在的，当然是中西学者所共享的顺时性编年史式的叙述方式了。最引人注目的是，他们几乎全都采用了"代"作为关键的叙述单位。

## "代"作为叙述单位

Michael Kahn - Ackermann 用他在北京的一位画家兼作家朋友的广播剧构思引出他对近年中国文学的评述 (页 89)：

*他把他的广播剧取名为《89沙龙》，全剧共分三幕。第一幕的标题为《1986》，内容是写一群中国知识分子和艺术家坐在“89沙龙”里，慷慨激昂地高谈阔论艺术问题。第二幕标题为《1989》，同一群知识分子和艺术家在沙龙里以同样的激情就民主问题发表高见。最后一幕发生在1992年，这一群知识分子和艺术家重又聚在一起，以不减当年的激情对经商大发议论。*

尽管阿克曼承认，“对中国最近几年的精神发展作这样的概括，显然是一种大胆妄为的简化”，但仍“不得不藉助这一简化来说明中国当代文学的状况”。当然他的修正是将“同一群”拆散为“几代人”，一“代”一“代”地描述了从蒋子龙到王朔的三“代”作家层。Jochen Noth（岳恒）在他的《1979—1992：风云变化的北京》一文中，也很自然地使用了“三代人”这样的小标题。（页7）在中国最有影响的新潮美术评论家高名潞，把当代中国美术平面地划分为“传统美术”、“学院美术”和“新潮美术”三大块，其实仍暗蕴了“老中青”三代的顺时性分类法。（页49）张旭东强烈反对讨论像“中国有没有现代主义”或“中国能不能有现代主义”这样的几近乎无意义的问题，但在论述《从“朦胧诗”到“新小说”》时，却强调“代”的范畴“对理解当代中国文学的美学蕴含和历史蕴含具有关键意义”。（页75）倘若讨论到当代中国电影，像“第四代导演”“第五代电影语言”这样一些大可怀疑的范畴，人们似乎早已习惯成自然了。（张缄箴，页87）

唯一的例外是 Barbara Mittler（梅嘉乐）对《八十年代的中国音乐》的讨论。她用了“代沟还是代中之沟?”这样的小标题，指出“在中国，将某种作曲风格与某一代人相联系是不可能的。师生之间，进步与保守之间的界线不以出生年月为标志”。（页 110）“多元和折衷主义”是她对这一现象的解释，不太令人满意，却因为难得地跳出了“代沟分类法”而令人耳目一新。

其实“出生年月”并非人们划“代”的主要依据，更多的是看他们接受正规或非正规艺术教育的“政治年代”。学者们用代与代之间的反叛或衔接，来讲述当代中国艺术的历史流程，只不过是采用了最方便而直观的方式，把艺术家的风格和观念直接当成体现政治变迁的某种载体罢了。我决不想看轻政治在中国当代（又何止当代!）艺术发展中的巨大作用。但是，把从一九七九年十一月“星星画展”开始的“视觉革命”，直接通向一九八九年二月“中国现代艺术展”的两声枪响，以及此后的犬儒和玩世不恭，似乎不是描述中国当代艺术的唯一好方式。被抹杀和遮蔽的东西可能很多很多……

《中国前卫艺术》这本相当有份量的书，向我们提出的问题，仍然是：有可能向一个时间上一元化的现代世界，讲述这空间上紊乱而分散的“艺术运动”么?

# 返向一个失忆的城市

《记忆的城市·虚构的城市》，也斯著，牛津大学出版社 1993 年出版。

“九七”已进入“倒数计时”阶段，许多人想写香港的百年沧桑，大时代的史诗，戏剧性的传奇，巴尔扎克式的“都市生活场景”。也斯却坦承他并无这样的野心。在这本“自传体的游记回忆录”里，他只想写下一些自己比较熟悉的普通人物，写他们在香港成长，出游，回来，或再次出游。写他们与其他文化的接触，反省自身成长的背景，面对现实的剧变。写他们如何承受挫折、化解烦恼，在倾侧的时代探索标准，在混乱里凝聚素质。

## “文艺青年”的人生故事

这些人，作者和他的朋友们，大约都属于六、七十年代成长起来的香港“文艺青年”。所以在回忆中人生故事纠结着许多艺术话题：办杂志，排戏和演出，绘画和展览，翻译和采访。在这样的年代和这样的文化空间里，也斯用沉思和反省的笔触，叙写他们的悲哀与欢乐，相聚和分离。伴随着“艺术爱

好”的人生故事，有可能是美好而生气勃勃的，也可能是偏激、专断而可怖的。在这里，沉思与反省的态度极大地帮助作者避开了那些叙述陷阱，但也可能模糊了某些本应清晰的情景和层次。

读这本书恍如走一段文字的旅程，经由一种“来回寻索意义、层层剖开感情”的文字，回向一个“失忆的城市”。“我的脑子好像被灼伤了……”，小说中的一位人物如是说。每次我们想讲一个“香港故事”，似乎讲的总是一个别的城市的故事，伦敦的，上海的，或台北的故事？有那么多的声音，用强辩的象征、粗暴的修辞、简化的逻辑，编织话语的网络，代表我们虚构出历史、现实和担保不变的将来。夹缝中的声音，如果不是因退缩而沉默，也会因深明事情的复杂、表述的困难、言语的分离，而犹豫，而延宕，而迂回。也斯经由三藩市、纽约、巴黎、华盛顿，去回忆香港的人和事。每个城市都伴随着有关无关的艺术话题，戏剧、电影，绘画、雕塑，建筑、博物馆，当然，还有诗歌。他把艺术评论精心写进小说里，似乎相信文学艺术及其谈论是一个城市的活的记忆，是这些被世界灼伤的人们悲哀而真挚的吟唱。然而，在这些藏满记忆和虚构的所在，我们会不会迷失呢？怎样在层层叠叠的形象、光影、颜色中，寻找属于我们的空间呢？

## 极具包容性的叙述结构

小说发展了一种极具包容性的叙述结构，能够灵活地将不同性质的资讯、议论和感想，从容不迫地、多层次地编织起来。平易，不炫耀技巧和渊博，对感情有有效的控制。甚至讨论古希腊悲、喜剧或陆机《文赋》的部分，也因渗透了个人的经历和体验，而饶有兴味。

也斯的这部长篇前后写了十年之久，仿佛也是一段有意延宕、迟迟不愿到达目的地的旅程。他把作品的修改过程真真假假地写进小说，俨然开放了一个允许读者随意闯入的“装置艺术”，对写作本身，写与被写，写与读，有更多的反省：写作也许能保留我们的记忆，但也应能促请我们不停留在记忆之中。

# “住”在我们肉身上的“阁楼”

《阁楼上下》，曹冠龙著，远流出版公司 1993 年 3 月出版。

十多年前，“文革”刚结束不久，我在北大读书，收到素不相识的曹冠龙寄来的一卷稿纸，要我们帮他在北大的校园里张贴。那就是曹的三篇短篇小说成名作：《锁》、《猫》、《火》。与当时流行的哭哭啼啼的“伤痕”文学不同，“文革”的梦魇在他笔下出奇地冷峻和怪诞。我印象最深的是《火》里，被枪决的年轻政治犯清澈的眼睛，移植到局长身上，局长看到的永远只是一片火。显然，曹冠龙特别愿意凝视政治和历史在人的肉身上的铭写与塑型，“伤痕”在他那里不是抽象的所谓“心灵的伤痕”，而是直接具象在人肉身上的铭文。如今读到他的自传体小说《阁楼上下》，对他的这一执着的“体”会，有进一步的了解。

## 阁楼里的肉身互动史

一家六口挤住在上海蓬莱路的一个阁楼里，曹冠龙由童年、青少年到壮年，细细叙写自己的肉身与母亲、父亲、哥哥

和妹妹的肉身的互动史。对母亲的肚和奶的迷恋。观音的脚趾的遐想。第一次梦遗。筋肉强健的父亲的衰老和失明。出狱后大哥的胸大肌消失了，奇特的坐姿和吃相。为了让妹妹从遥远的云南边疆调回上海，精心设计使她的左手彻底残废。这就是生活在阁楼里的人们的肉身的命运。阁楼这狭小的空间是这两代人肉身的活动范围，由一个笼罩一切的政治权力所切割、划分、分配、指派和剥夺。权力经由这种空间的切割和分配铭写和型塑人们的肉身，并构成他们的主体意识。“阁楼”就这样反过来“住”到了他们的身上，“阁楼”成为他们的政治“身”份和社会地位的象征和标记。

老少两代和男女两性挤住在一个狭小的空间凡四十年，在许多作家笔下不知会生发怎样惊心动魄的情节，曹冠龙却只是老老实实，写一家人日常的吃、喝、拉、撒、睡、求学、求职、求偶、求生存。平常百姓的肉身穿梭于被有形无形划定的空间里，真的就那么“规规矩矩”，不敢“乱说乱动”了么？小说中最动人的章节却是叙写阁楼上下的不屈不挠的全部谋生策略，人的肉身针对社会政治空间随时自发产生种种“微形反抗”，读来真是情趣盎然。在这里两种文体的交织使叙述变得有几分诡诘，一是出自童年视角的天真童趣，另一种却是受过理工科专业训练的口吻，用结构力学和高等数学的原理细细讲解种种偷奸耍猾求生存的小伎俩。争取生存空间的肉身欲望在日常生活中萌发着又泯灭着，永不止息。正是这些微形的穿梭扰动着既定的空间划分，累积着莫测的巨大变化。

## 肉身上的“阁楼”

读过近年来大陆不少野心很大的家族小说之后，曹冠龙的这本写得过于老实的书却提供给你许多感动和思索，让你回头品味“住”在我们自己身上的形形色色的“阁楼”。冠龙如今在美国的艺术学院里主修雕塑，对人的肉身与空间的关系一定有更多的“体”验。回想起十多年前学生们拥挤在北大围墙前争读《火》等三篇小说的情形，到如今在台湾出版他的自传体长篇，截然相异的“出版”方式，似乎也暗含了不同的肉身/空间关系。在一个浩渺的时空背景之下，那间小小的阁楼和阁楼上下的人生，突然显得如此清晰和生动。

# 坐下来看风景的旅行者

《旅行到一个陌生的地方》，沈花末著，皇冠文学出版公司1993年4月出版。

现代人，坐着的时候居多。坐着办公，坐着接电话，坐着敲电脑键盘，坐着开会（偶有起而挥拳者，似非常例）。下班了，坐着吃各式宴席，坐着看电视或看报纸。唯有旅行，是走着跑着去“观光”，喀嚓喀嚓照几张像，又从一个景点扑向另一个景点。我们坐下来的时候从不看风景，看风景的时候再不肯坐下来。“行到水穷处，坐看云起时。”我们的坐姿与风景之间的关系，真的离古人如此遥远了么？读沈花末的散文集《旅行到一个陌生的地方》，你惊讶地发现，当今世上，毕竟仍顽强生存着不少能够坐下来看风景的旅人。

## 抵达，然后坐下来看

沈花末总是删略旅途的过程，着重点在“到”，文章开首总是说：“来到这座海滨教堂时已经近午了”；或：“到这家小旅馆时，已是黄昏八点多了”。到了一个陌生或不陌生的地方，就坐下来看风景。坐在沙滩上看海，看晚霞，看海上的雾，看

渡轮，看风帆。坐在窗前看雷雨，看雪，看月光，看伸向高天的树枝。坐在壁炉前看火。坐在小咖啡馆里看冬日的街道，看行人，看店前的老藤枯树。坐是为了能够“凝视”，也是为了能够“聆听”。坐在台阶上听教堂的管风琴。隔着窗户听月光走动的声音。坐在湖边听叶子落在水里。风掠过芦苇的声音。小团的雪从树枝跌到雪地上。小松鼠在林间蹿过。一只蓝鹣鸟久立枝头，飞去时一长声尖锐。只有坐下来看风景的人，对颜色、音波、光和影的细微变化，有如此敏锐的感觉。《天光逗留》一篇，写坐在阳台上看夏日黄昏的树林，金黄与浅绿在渐暗的天光中，无声地更换成暗紫、橙黄、金红和靛蓝，文字缤纷而又清新灵动，最是令人击节。

旅行，空间的多重转换里实内蕴着时间的流逝。而坐下来看风景的人，当更能聆听时光脚步的悄悄移动。季节的嬗递，晨昏的更迭，生命的悲喜，实在是这每一篇文字中律动着的“血脉”所系。因此，记录小女儿生命成长的那些篇章，也在在伴以阳光、海湾、春树、细雨和萤火虫的抒写。生命诚然意味着奔跑、跳跃，意味着创造和搏击，但唯有坐下来我们才能领会、欣赏和赞美生命。坐姿介乎躺卧与站立之间。躺卧草地纯为休息，虽最为贴近大自然，却少了一种面对和观照。站立最不能持久，不是稍作走动，便需有所依靠，或凭栏，或拄杖，向着坐姿过渡了。坐是凝视，聆听，沉思，感动和领受。读文章常令人想像作者的身姿，手势，面部表情。“独坐幽篁里，弹琴复长啸”，沈花末独坐大自然，弹抹文字之琴，并不

"长啸"。"长啸"是古人的专利，发展到现代，已改为"卡拉OK"了。

## 聆听风景中时光的移动

要领略作者轻抹慢捻文字之琴的高超技巧，当读集子中的欧游纪事诸篇，虽则恰是书中不那么"纯净、无染"的篇章，你仍不得不佩服其删繁就简的沉静和果决功夫。似想想巴黎、海德堡、威尼斯这几个地名，淤积着过剩而密集的历史、文化、政治的符号象征，哪一位游人能避开重述它们的诱惑？沈花末却轻轻拨过，径自坐下来看雨中的和不雨的塞纳河，看那如画的潮湿迷濛。但同时你也会想到，在一幅幅静谧的风景里坐久了，读者会不会有站起来，到别处走走的愿望呢？·

# 在这平庸残酷的时代寻找同类

《少女小渔》，严歌苓著，尔雅出版社1993年7月出版。

非我族类，其心必异。小说集《少女小渔》讲了一个又一个在茫茫异类的人海中寻找同类的故事。《失眠人的艳遇》构思过于显豁，却也把作品的这份意念渲染得分明：

*睡眠，在夜里是个岛，人得渡到那儿去寻求安全。渡不过去的，譬如我，就在夜里成了所有人的异类。你们……单单撇下我，落伍失群，孤独得这样彻底！*

其实并不彻底，因为"我"还相信孤独自身都不是孤立的，总有一份对称、相伴的孤独。失眠的窗与另一彻夜长明的窗遥遥相对，失眠人寻找另一个失眠人。众里寻他千百度，蓦然回首，那人却已从灯火阑珊的高楼纵身跳下。

## 寻找同类是一种突围表演

孤独原是浪漫者享受的特权，出污泥而不染地，默守着这

世纪末的心灵珍藏。这孤独者的身份也就往往与众不同，“大陆来的拿了艺术学位的年轻女人”、“暗恋着文革中受过苦的名画家的女大学生”、“同情拾垃圾老头的美术学院副教授”、“给老美的绘画俱乐部当东方模特儿的女留学生”，等等。文化、种族、教养、性别、经历、语言和价值观念，如无形的经纬将人群切割划分为一个个孤独者，一个个异类。刻意渲染的孤独，同时也就是对自身占据的经纬点线的某种偏执，某种排他性的自恋自怜。寻找同类是一种突围表演，在瞬间的灵犀相通时，被这平庸残酷的时代所抛弃的浪漫激情才如此令人动容。

## 同类与“准同类”

从小说构思或阅读的角度，高潮处的惺惺相惜固然感人，寻找过程中与“准同类”的邂逅相处相离，才最是耐人寻味。“准同类”是同类的代替品，是同类的冒牌，却因了机缘凑巧，无可奈何地相濡以沫。或是当“真同类”灵光闪现的刹那，恨不相逢于未嫁；或是“准同类”暴露了异心异质，其背叛比异类的疾目而视更使人绝望。然而，“准同类”的存在却使浪漫者设定的“同类标准”变得虚夸和可疑。《我不是精灵》中名画家的柏拉图式的纯洁读来是如此虚矫，一直被穗子视而不见的小伙子郑炼，便是拆解这唯美激情的一个实实在在的参照。

## 这艰难时世里失落的“盐”

因此，《少女小渔》中的“地母型”女性小渔与意大利糟老头子之间的微笑，就是集子中颇显特别的场景，少了点“敏感中的夸张”，多了些平常人生的体验、包容和感动。孤独被平民化了，日常生活化了。孤独从有教养的艺术家的高度降落到芸芸众生不堪的日子中间，生长在争吵、算计、吃喝与睡眠的每日每时。同类间的灵犀相通，便也不再强烈如电光石火，更像这艰难时世里失落的“盐”。严歌苓在后记里说她珍惜她在异域生活中的“痛”多于“快”的那份敏感。什么时候她把这“敏感”表现为“不敏感”了，敏感的价值才能得到自我界定和呈现。

# 关于树和人的现代寓言

《森林》，蓬草著，联合文学出版社1993年8月出版。

如何讲一个关于亚马逊河的森林的故事？一个动人的故事可以发生在咖啡园里，白种主人的儿子爱上了印第安女仆，爱情使他认识了正义，站在农奴这边，与父亲对抗。结局可以是喜剧，庄园主在林中碰到意外（如受毒蛇或鳄鱼袭击），老奴仆（少女的父亲）不念旧恶，冒死相救，主人感动之余，痛改前非，答应了儿子与少女的婚事。倘若读者觉得这皆大欢喜的结局太廉价，也可以处理成悲剧收场。少主和农奴一起反抗，动乱中庄园主误杀亲子，印第安少女恸不欲生，殉情自杀，庄园主悔恨已迟……

## 如何讲述亚马逊河森林

蓬草的小说却正是对这种老套的故事的嘲讽。说是嘲讽，写来却分外严肃。既非对老套情节的戏仿，亦无嬉笑怒骂式的“后设”。她只是缀集一个个残缺不全的画面，跳接不完整的令人发窘的情节，试图使“森林”本身成为小说的主角，让一棵

棵树的生死存亡经由人物的奔走而发言。

蓬草的小说是一个个抒情性的现代寓言，其对人类（似也包括了物类）生存困境的关怀忧虑是深蕴于寓言式的理性叙事之中的。《马德里的熊猫》在异域动物园里出生，它怎样想像遥远的中国深山，云雾中竹林的窸窣？小鸟在“镜中的鸟笼”里无休止地飞扑歌唱，一如困坐房中的写作者的一次次写作尝试（《镜子》）。蓬草寓言式的哲理沉思，惯将报章新闻记事取来，抹去其具体的国名人名，使事件抽象化，获得某种标本作用，如《椰树下的民主》和《狡黠的人民》等篇。

## 题材的充分寓言化

现代寓言的写作建基于“已言”与“未言”、“明言”与“隐言”之间的多重参照和置换，以及由此产生的解释的丰富性和复杂性。蓬草的小说却过于依赖一对一的意义参照表去界划形象的含义。她的梦不是“可作多重解释的梦”，而是过于明晰而温馨地与某种单一的解释可能相对照。一旦她放弃在不连贯的情节、不完整的画面间穿行、跳接和沉思的长处，而回归相对凝练集中的“传统小说”，其“理胜于情”的倾向便与其横断面式的小说语言结构格格不人。《一籽太阳》、《白毛车站》的无力处不在其涉及政治，亦不在其不够“形象”，而在其不够“抽象”，即未能将题材充分“寓言化”。

《卡德雷与中国读者》一篇，将文学批评“小说化”，确为

一种有益的尝试。在中阿交恶、世事纷纭的年代，承受着共同困境的无名“中国读者”与流亡巴黎的阿尔巴尼亚著名作家之间，他们的误解和了解，交锋与交流，确系饶有兴味的小说题材。小说与政治，作家与读者，欧洲与中国，小说与小说，种种情境碰撞对话的复杂性，本可经由小说—寓言形式的多重置换而呈现，却也由于放在一个单一的戏剧对白结构中而简单地处理了。

## 结构的明晰与温馨的“梦”

结构的明晰似应归因于蓬草的“梦”的过于温馨，一如经冬的柠檬树仍不忍不让它挣扎着结出小小的果实，蓬草的小说与绝望、荒谬无缘。或许，这正是小说集《森林》不拘一格的写作中，一以贯之且令人动容的因素了。

# 夜行者的灵魂之音

《圣战与游戏》，韩少功著，牛津大学出版社1994年出版。

文集收文二十篇，不足八万言，写作时间却由一九八四年六月到一九九三年十月，跨十年有余。韩少功似乎是那类特别珍视自家笔墨而慎于言的作家，写作以质胜而非以量胜。这里蕴含了一种对“言说”的深刻怀疑与警惕。在本书的代跋里，他引古人语，曰“君子讷于言”，曰“说出口的不是禅”，显然深怕误入语障，而惕惕然以佛家之妄语为戒。但他认为现代人比古人高明的地方，在于意识到非语言无以破语障，唯有以毒攻毒，以药解药，以“多嘴多舌”的方式保持“沉默”。

## 对言说者的一种关怀

一个小说家对语言和言说的思考来到这个层面，远非对自己赖于谋生的“家什”的磨砺以须，而是对经由语言而呈现的“世界”或“现实”的一种探询，对言说者——“语言的动物”——人类处境的一种关怀。集子中的最后一篇《词的对义》，讨论的问题似乎颇为专门，却最能见出韩少功的这种探

询与关怀。语言学中有所谓“复词偏义”现象，指两个相反意义的字联成一词，但在句子中只用其中一义。如“万一有个好歹”、“恐有旦夕之祸福”中的“好歹”、“祸福”，单指歹和祸。《红楼梦》中亦有类似句式：“不要落了人家的褒贬”，在这里当然是有贬无褒。顾炎武的《日知录》曾从《史记》《后汉书》等典籍中搜列了不少这样的例证，亦常为后人引用。

## “复词偏义”现象

一些语言学警察碰到这类现象从来都是大皱其眉头，必欲清除之而后快。较通融的学者，如梁实秋先生，在遗憾其不合逻辑之余，则以约定俗成为理由，宽大为怀。而钱钟书先生，则拈出“从一省文”的修辞术为之辩，如《系辞》中“润之以风雨”，其中省了该与“风”搭配的“散”字。韩少功对梁、钱二位的通融与辩护，都感到不太满意。他觉得日常语言中超出形式逻辑的人生经验，才是理解这类语言现象的关键。自谓——

*笔者在乡下时，常得农民一些奇特之语。某家孩子聪明伶俐，见者可能惊惧：“这以后不会坐牢么？”某家新添洗衣机或电热毯之类的享受，见者可能忧虑：“哎呀呀人只能死了。”笔者对此大惑不解，稍后才慢慢悟出这些话其实还是赞语，只是喜中有忧，担心太聪明会失其忠厚，导致犯罪；担心太安逸会失其勤劳，导致心身的退化乃至*

*腐天。*

祸者福所倚，福者祸所伏，福祸同门，小民百姓的生活智慧与古代哲人息息相通。《系辞》称“吉凶与民同患”，而《正义》解曰：“吉亦民之所患也，既得其吉，又患其失，故老子云宠辱若惊也。”解得不算太离谱。而钱先生却认为这是不懂“从一省文”的强词夺理，似乎古人是只患凶而不患吉的。同理，鲁迅说过人可以被捧杀，也可以被捧杀，对褒与贬都高度警惕：此时之“惧人褒贬”就不能勉强“从一”。

对语言的这种理解正来自对言说者的生存处境的深刻理解，这一点似乎贯穿了文集中的每一篇文章。具体到韩少功所身处的吉凶莫辨的历史时空，这忧，这惧，就都深而且广了。从“忠字舞”的海洋里刚刚泅游出来不久，全民又在大弄其商品经济之潮。斯文扫地，痞子横行，尚不足为奇；可惊可怪者在起了一个名字叫“后现代”，来把它理论化并合理化。韩少功模仿米兰·昆德拉而自制的微形词典《词语新解》，“后现代主义”一条的解释是：“眼下一切不好解释的文化现象都可由其统称”。他对语言和语境的关注，在此处以戏仿经典权威的方式来揭出命名的悖论，揭出种种像煞有介事的理论言说，只不过是些含糊其词的耍弄和蒙混。“后现代”其实是很不“主义”的——

*它挑剔和逃避了任何主义的缺陷，也就有了最大的缺陷——自己*

*成不了什么主义，不能激发人们对真理的热情和坚定，一开始就隐伏了世俗化的前景，玩过了就扔的前景。它充其量只是前主义的躁动和后主义的沮丧，是夜行者短时的梦影。*

## 夜行者梦语

夜天茫茫，韩少功却不愿意在“上帝死后”的黑夜里（“西方的上帝还不及在中国死得这么彻底”），作一个“后现代”梦游人：“何况，光明还是有的，上帝说，要有光。”（《夜行者梦语》）文集中多次出现的“上帝”这个字眼，似乎解释了书名中的“圣战”一词，却显然与宗教典籍中的“耶和华”“基督”无涉，只是眼下许多中国知识分子心中的“终极意义”、“终极关怀”的含混代词。所以韩少功能够在文中自由地并置《坛经》和《旧约》的金句，并将伊斯兰斗士张承志、泛神论者史铁生一同引为精神圣战的同道。不过，看来他对佛教尤其是禅宗的典籍的涉猎，较具深度。视言说为游戏，对语言深度怀疑，抑或皆源于此？

太初有道（话），神的话语是生命、道路与真理，不容置疑。但佛教原本是一无神论，不似信奉独一真神的宗教高扬过圣战的旗帜。无论是“呵佛骂祖”的轻戒慢教，还是“吃了饭就去洗碗”的平常心，都与义无反顾的圣战态度相去甚远。韩少功说：

*真实与美好并没有死亡，作为对人类的终极关怀，它们是语言这位流浪者在永无锚地的航途中吟唱的童谣，温暖而灿烂。*

把这样的流浪和吟唱命名为“圣战”，会不会太血脉怒张了一点？也许，只能理解为一个中国小说家在这世纪末的精神暗夜中，发出了如此迫切而真挚的灵魂之音罢……

# 迷宫内外的小型流浪

《墙上的阳光》，俞风著，素叶出版社 1994 年出版。

如果我们的感觉和想像力，尚未被种种兴高彩烈的旅游广告定型化，就依然会隐隐体会到：每一次的出门远行，都仍然是一次小型的流浪。小小的一次逃遁，一次寻找，一次历险，一次回归。所以，读写旅行的散文，你总会像每次看到形形色色的，在异地走异路的远行人时一样，从心底里发出一个小小的疑问：为什么流浪？

## 旅行、阅读与日常生活

俞风的这本散文集，并不全然是游记。五辑文章里有三辑是写旅行，一辑踏香港山水（《登狮子山记》等），一辑访内地河山（如《曲阜五题》），一辑探欧洲名胜（《在佩特雷没有看见古迹》之类）。由近及远，“流浪”的范围渐次扩大。其余两辑，一辑写在香港的日常生活，一辑是欧洲和南美小说的读书笔记；——其实也不妨读作某种形式的游记。谁不曾在自己生长、求学和工作的某时某处，或迷失而彷徨，或流连而驻足？谁又不曾在书海中试航、历险和寻宝？当然，这两辑也可读作

游记的前奏和尾声：旅行是我们对日常生活的逃离，书本将我们的这种逃离转换为语言和文字。

七八十年代成长起来的那一代香港青年，尚时兴假期和工余背起行囊去见识大千世界。坐硬座火车，住青年旅社，风餐露宿啃干粮，青春结伴去远游。而他们生于斯长于斯的城市，却快速变化，几乎难于细加辨认。“现在我走在北角的街上，对昔日的北角只有模糊的印象了。”（《那时候的电车》）俞风视拆楼地盘犹如一场战争的废墟。

*……断续的机枪似的声音，时而有隆然巨响，然后是瓦砾下泻的沙沙声，你知道又有几堵砖墙崩塌了……几根扭曲的钢条，正使劲地向上戳向粉末背后的太阳。（《战场》）*

都市仿佛变成一座迷宫。“星期六下午原要加班工作，吃过了午饭，走在街上，阳光遍地，走走便忘了回公司的路。”（《迷宫之谜》）香港人习惯了从岛望向半岛，又从半岛回望岛，两岸大厦玻璃墙对映出来的风景，是愈来愈扑朔迷离了。显然，这迷宫并不仅仅具有物理空间或城市规划的意义，也涵括着政治的、文化的、社会心理的重重象征意味。在一个急速变化的环境中，迎向一个被允诺为某长时段不变的将来，是怎样的一种感觉呢？唯有狮子山兀自躺卧不动，默默注视人间交替着的荒凉与繁华。

背起行囊去认识黄河长江，这些中国历史文化的象征，书

本上得来终归有点隔。天山风雨庐山雪，孔林断碑浔阳水，松花江上的冰，大雁塔上的霞，印象最深的却是山川风物之外的人和事。郑州寻宿。南京问路。火车上对号却无法入座。法院告示。牧民的饮食。在兰州，登山看黄河：

*下山时，在一群唱游的幼童间穿过，他们看见我们便立刻停住，几十双眼睛好奇地望着我们，然后几把稚嫩的声音轻唤着外国人，外国人。(《远上白云间》)*

面对风景里的众生百姓，年轻的踏访者有如下的自我反省：

*我们关心山水文物更甚于活生生的现实，这未尝不是一种逃避的心态。山川风物无疑是可堪依恃的，且带来文化上的认同。古人吟咏过的高山流水、帝宫寺院，千年后的今日尚可流连其中，就算颓垣败瓦、景物全非，犹可凭吊追思一番；然而面对如大江东去迅即流逝纵横交错的生命、纷纭的人面、琐碎的衣食住行，又该如何入手观察，如何超越表面现象，去思考他人的生活、自己的生活？*

远游欧洲自然是另一番心境。在希腊的小城市没有看到古迹，却处处与历史碰头，因为历史就是生活，历史就是仍未逝去的、普通人的生活。但希腊的星空是陌生的，我们只能、也应该以东方人的目光去看。在英国，“世界上最大的书店”福

艾尔斯书店像一座迷宫。在大英博物馆，却与一卷中文印刷的金刚经不期而遇，顿时忆起千万里外空留黄土洞壁的敦煌千佛洞。欧游也难忘中土，在剑桥，也不免与偶遇的国内学人聊起浩劫与开放的种种。这个远游人从一个迷宫旅行到另一个迷宫，还是原本就一直在同一个迷宫中打转呢？

## 迷宫中的生存之道

“迷宫”显然是身为建筑测量师的作者所爱好的一个意象。他所心仪的南美作家博尔赫斯却把迷宫制造的荣耀归于神秘的中国人。《红楼梦》里的怡红院，便煞似一个小型迷宫。整个大观园是个大迷宫（“警幻之境”存在于梦中还是梦境）。梦与迷宫如此相似，庄周先生早就玩过这种对称性游戏了。俞风的几篇读者笔记，带我们浏览了这古老游戏的几种（后）现代变奏。如果我们生而住在迷宫当中，如果我们就是迷宫的组成部分，那么走出迷宫就是不可能的了。但俞风译写的一则笔记里，有一段精彩的回答，亦不妨移用于此：

> *如果真有生活之地狱的话，这地狱并非存在于将来，而是已经存在的了。我们每天都活在地狱中，我们一起组成了它。只有两个解决受苦的途径。其一轻而易举：接受地狱，成为它的一部分以至你再看不见它。其二是冒险的，要持久的警觉与领悟：在地狱里寻找和认识谁不是地狱，什么不是地狱，然后设法使他们持续，给他们空间。*

为什么流浪？——这本书在多大程度上回答了我的询问呢？

# 边缘时刻的边缘物语

《异族的婚礼》，叶石涛著，皇冠出版社 1994 年出版。

台湾老作家叶石涛的新著《异族的婚礼》，收短篇小说十篇。《天生公》一篇除外，其余九篇里都有一个名叫“辜安顺”的人物。依叶石涛自己的说法：

*“辜安顺”不是我，他是四十年代这个阶段的台湾人的取样，是那个时代的、生活在许许多多无可奈何下的人物。*

这些个“辜安顺”未必是同一个人，亦未必是作家本人的自传性投影，却都以一种历经沧桑仍心平气和乃至天真质朴的语调，带出那个边缘时刻的一个个边缘物语。空间有边缘，小说集对台湾的少数族群显然情有独钟；时间亦有边缘，那正是二战末期日军节节败退到五十年代“白色恐怖”的日子。在这里我使用“物语”这个日本词，或许能比“故事”或“传奇”等汉语词更恰切地标出这些小说里的历史文化心理气氛。

## 边缘对边缘的相互认同

与书名同题的《异族的婚礼》一篇，讲的是樱子和潘木火，“一个不认同日本的琉球女子和一个也不太认同汉人的平埔族西拉雅人在上天刻意的安排下竟成佳偶”。不认同各自的“中心”的边缘族群，未必就能够如小说描述的那样一拍即合地互相认同，所以真得感叹“上天刻意的安排”不可呢。为了将种族融合的主题发挥到极致，十个月后这对异族新人还生下了一个红发男婴，令辜安顺的母亲瞠目结舌，连弥月油饭都食不知味了。原来三百年前曾有两个荷兰军官待在寨子中未及撤走返国，遂留下娶妻生子，给潘家种下了隔代遗传红发碧眼体征的基因。小说的结尾说这个红发男婴如今在日本的私立大学执教，他一辈子研究的是“台湾西拉雅族的语言”。这里的反讽在于，自己的母（父）语反成了一种研究的“客体/课题”，而且这研究是在母亲所不认同的国土上，在一套“中心”体制如“人类学”或“人种学”的学科基础上进行。这个不经意的结尾，将种族融合主题的内在矛盾和复杂性显现出来，因此而意味深长。

《牵曲》是另一个“天作之合”的故事。少年辜安顺朦朦胧胧地被派去参加西拉雅族的“牵曲”祭祖仪式。在仪式中长辈命他嚼槟榔，把一个他从不认识的碧玉姑娘的白衣黑裙，吐得血渍斑斑。他后来才知道这是一种古老的求偶方式，却并无

丝毫上当受骗的感觉："既然他们的族人自古以来用这种方法结为牵手，而世世代代在这岛上繁殖下来，这种传统也没有什么不好。这不是很浪漫和实际吗？"

与这些过于完满的故事相比，我比较喜欢那些更带偶发性的异族邂逅物语。《三姑和她的情人》写辜安顺被休回家的三姑与有妇之夫的日本画家之间的恋情。画家的妻子闻讯正从日本赶来，三姑亦被严持家规的辜安顺父亲逐出家门，眼见一场异族婚恋的纠纷将愈演愈烈。此时画家却被米（美）国的战机炸死，三姑从此遁入空门。《唐菖蒲与小麦粉》写帝国陆军二等兵辜安顺与日军寡妇君子先生（老师）的一夜缠绵，终因冒领军需品小麦粉和白糖事发，关了禁闭。这恋情和惩诫由于日军向盟军的投降而一齐终止，辜安顺退伍还乡再回土城口去找时，君子先生已不知去向。另一位君子姑娘出现在《警部补的女儿》一篇中，父亲甘井正介，是以前冷溪部落的"土霸王"；母亲泰雅族人，是酋长的大女儿嫁给这警部补作妾。战败后，甘井带着君子的弟弟回国，抛下她们母女在冷溪相依为命。母亲死后便孤单飘零，酗酒、神经失常，甚至服毒自杀。幸得因政治观点而流放冷溪的国小教员辜安顺及其朋友相救和照顾，才终于能够到日本去与弟弟相聚。

## 无法抹去的差异与矛盾

在这些故事中，种族和文化的差异和矛盾未被一厢情愿地

掩去，反而构成那个物资匮乏、政治高压年月里隐隐的背景。由此一背景衬托出来的人际交往、感情交流和相濡以沫，才格外的令人动容。《脱走兵》一篇写台湾兵吴清亮受不了虐待从日军中逃走，无疑是一件颇为严重的事情，最后竟化解于辜家与日本帝国军人长岛小队长一家的交情之中。这交情却起始于辜安顺给父亲送饭时，顺便送给日本少女烤目虱鱼，让她尝尝台湾的美食。长岛准尉自谓在遍尝台湾小吃的过程中才认识到本岛人勤劳朴实，且对异民族亲切和蔼。饮食文化的魅力是否能达至如此功效，暂且存而不论，小说中最成功的笔墨反在写辜家全体出动去为吴二等兵求情时，那份战战兢兢和小心翼翼。

我在想，或许，台湾又到了另一个边缘时刻，这些平铺直叙的边缘物语，才令人读来觉得饶有兴味罢？

# 你的行为使我们恐惧

《梦境与杂种》，莫言著，洪范书店 1994 年 2 月出版。

这本书收了莫言写于一九八四至九二年间的六篇小说，其中《你的行为使我们恐惧》无疑是他最好的作品之一。

"我们"是著名民歌演唱家吕乐之（浑名"驴骡子"）的小学同学，听到他不知何故将自己"那玩艺儿"切掉的消息，聚集在他紧闭的门前恐惧地拍门。莫言一以贯之的披头散发文体在这一篇里歌吟般地流转自如，将童年记忆（语文教师"狼"对孩子们实施的白色恐怖）、乡民苦难（刘书记的"人头菊花"、姐姐的失纵和"小罐子"的发疯）和经济闹剧（"大金牙"的"特效避孕药"乡办工厂）、京城浮华（歌唱家和他的"红嘴唇""四眼皮"女人们），似幻如真地编织起来，铺叙出莫言式的奇诡而悲怆的"喧嚣与骚动"。相对于他猥琐平庸的同学，"骡子"（马与驴配出来的"杂种"）是唯一的"好种"，却把自己传宗接代的"种"去了，怎不令人万分恐惧？

## "人种退化"主题

密集地以动物给人物起外号（"羊"、"熊"、"狐狸"），蕴

含了莫言从《红高粱》起就对“人种退化”主题的严重关切。《幽默与趣味》写某大学中文系教师王三，被一群戴红袖标的小脚老太太追捕，在逃入家门的一瞬间变成了猴子。虽然是对卡夫卡《变形记》的一次失败的“致敬”，却把这一关切呈示得分外显豁。《养猫专业户》的好处并不如莫言自己所说，意在对“专业户”暗寓讥刺，而是在《聊斋》式的神秘气氛里，渲染了人猫猫人的迷离恍惚。另一篇写猫的《猫事汇萃》，显示了莫言用杂文笔法写小说的能力，古今中外的“猫事”，一一从容道来，最后汇入乡土童年的人猫共患难，其笔墨在他的作品中别具一格。《球状闪电》属于莫言“拳脚交加”的早期作品，意识流，视角转换，时空交错，魔幻象征，既有对乡村改革的初期乐观心态，亦有莫言自身婚姻状况的投射，样样俱全，应有尽有，是了解作家写作历程的绝好材料。但其中使人印象最深的，仍是那“小刺猬”的动物叙述角度，和身上贴满羽毛想学鸟飞的疯老头。

## 平静得令人恐惧

到《梦境与杂种》，莫言处理他的主题已渐入佳境，信笔写来，无处不得心应手。传教士莫洛亚和回族女人生下的女儿，是长大在汉族农家与叙述者“我”青梅竹马的“小杂种”。“我”长了个大脑袋，自小就能在梦境里奇异地测知过去未来，梦里虽尽是不祥和灾祸，却屡屡应验。小说近结尾时“我”做

了一个详尽而奇妙的梦，下决心赶回家乡与美丽的杂种妹妹结婚，看到的是对梦境的致命打击：从河里捞起的、妹妹湿淋淋的尸体。乡土传奇的叙写、异域宗教的调侃以及饥饿年代的描摹，每每在童稚视点中不时掺入某种世故沧桑的口吻。在莫言汪洋恣肆、激情喷涌的众多作品中，这一篇出奇地平静和悲哀，平静得令人恐惧。莫言说，“梦境和杂种就是好文学”。然而杂种却往往无法传种，从世纪末的中国小说里，我们越来越多地读到梦境破灭的悲哀。而且，“哀莫大于心不死”，当代哲人如是说。

# 阿城读威尼斯

《威尼斯日记》，阿城著，麦田出版有限公司 1994 年 8 月出版。

威尼斯市政府每年请一些外国作家去他们那里住两个月，写作。写或不写威尼斯，悉听尊便。一个城市的自豪与聪明，有如是者。自称从未写过日记的阿城，就这样在威尼斯写了两月的日记。是一九九二年的五月和六月。大约是意大利译本出版在先，中文版反而问世于后了。

## 华丽中的世俗与质朴

阿城也一样自豪而且聪明，临去前抓了本唐人崔令钦的《教坊记》在身边，说是"闲时解闷"之用。读古城威尼斯的当代日常生活，同时也读唐朝的洛阳与长安。（后来又加了一本，清人李斗的《扬州画舫录》，是拿古扬州来与威尼斯作比了。）唐人的笔记、游记，世俗而质朴，时有闲笔，读来舒服。威尼斯呢？阿城说："威尼斯像'赋'，铺陈雕琢，满满荡荡的一篇文章。"华丽得简直是一种压迫。意大利的文化遗产如"轰炸"般令中国读书人处处"惊艳"，幸好阿城亦以平常心读

之，在华丽里读出了世俗和质朴。白天的威尼斯无处不是潮水般的游客，轰轰烈烈地在街上走过。

*夜晚，人潮退出，独自走在小巷里，你才能感到一种窃窃私语，角落里的叹息。猫像影子般地滑过去，或者静止不动。运河边的船互相撞击，好像古人在吵架。*

这便是住上两个月的好处了。只住三五日的游客，怕是听不到清晨威尼斯人远远近近的开门声皮鞋声，并且判断说："是个女人，只有女人的鞋跟才能在威尼斯的小巷里踩出勃朗宁手枪似的射击声"。阿城每每写作到深夜，遂知道威尼斯的鸟是在半夜里开始叫的了，"它们在窄巷里叫，声音沿着水面可以传得很远"。

## 是"日常生活"而不单是"风景"

当然也写到游客们也"读"到的威尼斯：运河、弓独拉(Gòndula)——运河里的一种小船，和在小船上引吭高歌的水手，桥，钟楼，博物馆，玻璃作坊，等等。但都作为"日常生活"（与自己的深夜写作"同质"的生活）而不单是"风景"来写。所以，一视同仁地，写到小书店的老板，漫画家，制作小提琴的名匠，杂志社的编辑，拍电影的导演和剪接（阿城帮他们撕纸做假的雪花），去中国学过古琴的意大利女生（毕业

考试时弹古琴，威尼斯大学考场的窗忽然都自动打开了）。写“吃”是阿城的拿手，到意大利的乡下去，“饭做好了，土豆非常新鲜，新鲜得好像自己的嘴不干净”。最有意思的是阿城给意大利朋友做中国饭，汤面，麻婆豆腐，包饺子，满城跑买不到葱和猪肉馅。有时插进来一段回忆却分外有份量。譬如有几天的日记是写威尼斯的歌剧院，从威尔第，讲到罗西尼，突然说到一九八六年帕瓦洛蒂到北京演出，他和朋友在剧场外转来转去，终于买到八十元一张的黑市票，飞奔进去：

> *八十块钱，三个多月的工资，工资月月发，活生生的帕瓦洛蒂却不是月月可以听到的。*

## 文体随意

阿城善讲故事，亦写“新笔记小说”，有时在“好句子”上用力太过，过犹不及。倒是这“笔记”而不是“小说”的日记体，放松了，意到笔到。爱钞古书时就钞一大篇。写自家头痛，将中医开的药方，不厌其烦的一味一味的作注。该发议论时就大放厥词，比如说中国没有“知识分子”，只有读书人之类。最值得注意的是对他的大陆小说家同行的击节赞赏之词，说苏童走出了“暴力语言的阴影”，说王安忆写了“迷人的宿命主题”，还罗列了刘震云、余华、莫言等一大串名字，说他

们也许改变了他过去的看法："当代中国大陆只有好作品，没有好作家"。讲起诗人朋友芒克、美术家朋友王克平和毛栗子，也是褒赞有加。提到当代中国大陆的电影，措词就极谨慎了。

封面和插图是阿城稚拙风格的线描，威尼斯地图和散点透视的"古威尼斯图"，与全书的文字风格甚相配，看了喜欢。

## 看不见的城市

小书店老板送给阿城一本书，是意大利作家卡尔维诺的小说《看不见的城市》。书中虚构的马可·波罗向忽必烈讲了许多城市，忽必烈说你讲了你从威尼斯一路来的各种城市，为什么不讲威尼斯？马可回答，我一说出口，威尼斯就不在我心中了，还是不讲的好。但是，我所讲的这么多城市，其实都是威尼斯。所以，我已经记不清威尼斯了。俨然大有禅意。但卡尔维诺似还"禅"得不到家。阿城呢，便只是"见山是山见水是水"地写他的《威尼斯日记》。但我们真的能看见阿城看见的威尼斯么？

# 中国世俗与中国小说

《闲话闲说》，阿城著，时报出版公司 1994 年 10 月出版。

中国大陆旅美作家阿城的新书《闲话闲说》，由他一九八七至一九九三年间的历次讲谈集成。风格介乎演讲、聊天和随笔之间，闲闲道来，看似散漫亲切，话题却集中，说的正是：中国世俗与中国小说。

## 自在自为的世俗文化

阿城认为，中国文化基本是世俗文化，是一种很早就成熟了的实用文化。儒家自不待言，以“仁”讲“礼”，由“礼”来实现“仁”，着眼在世俗的秩序。道家是“智者”，讲的基本是“处世（俗）之道”。儒家和儒教、道家和道教又有所不同。“家”们还带点哲学，讲点形而上；“教”们则将世俗文化整个儿管起。尤其是道教，生老病死婚丧嫁娶全包，供奉的是由世俗的人转化而成的“神”。阿城说，最有意思的是近年来毛泽东渐渐变成道教意义上的“神”，世俗间用他来驱邪避难。佛教在印度本土衰微，在中国却得到世俗的大改造，寺庙有田

产、开当铺、搞大众娱乐。所以，这自在自为的世俗文化，善于接纳融合外来者，亦有很强的自我净化功能。天长日久，成了精，真正活得韧，而有强顽。

元气充沛的世俗文化，今时今日，阿城推举香港：有声有色，铺张热闹，有着唐代般的健朗。斫害元气的，是宋明以来的“礼下庶人”。当代大陆，则有以扫除“旧习惯、旧风俗、旧思想、旧文化”为宗旨的历次运动，“学雷锋”，“狠斗私字一闪念”，将世人都改造为革命机器上的螺丝钉：“六亿神州尽舜尧”。阿城说：“满街走圣贤，相当恐怖，满街走螺丝钉，更恐怖。”泛道德化的结果是普遍的道德沦丧，以前是“礼教吃人”，当代呢，是政治正确将世俗文化逼到墙角里去了。

## “闲书”名正言顺的是世俗的产物

中国小说既被称作“闲书”，名正言顺的是世俗的产物。史书也讲故事，而且活灵活现，司马迁的小说笔法，于后人不遑多让。以前的人跟皇帝说话，不会讲故事的都性命堪虞。倒是当代毛泽东爱说故事，他的干部们不会说。阿城叹道：“皇帝说故事，不祥。”明代是古典小说兴盛的黄金时代，也正是世俗文化轰轰烈烈的日子。四大奇书、三言两拍，摆明了是世俗人受用之物。其中不乏劝善惩恶的话头，多是为了敷衍“礼下庶人”，劝过之后，情节才开始生动，展览酒色财气。《金瓶梅词话》是最自觉的世俗小说，不打英雄诳语，专写人情世

态。到《红楼梦》，是将中国诗歌意识写入小说，遂成了世俗小说的顶峰。

“五四”时代，借白话文学攻打文言文，或以科学方法考证《红楼梦》著者的家世，胡适们心底里却认定世俗小说“没有价值”。世俗小说，反由所谓“鸳鸯蝴蝶派”这条线承续，而且声势浩大。又岂止“鸳鸯蝴蝶”而已？言情、社会、武侠、讲史、狎邪、侦探，五花八门，应有尽有。文言白话翻译杂陈，长篇短篇插图纷披，作者五百，读者无数。鲁迅在杂文里提到“鸳鸯蝴蝶派”常语带讥刺，但给母亲买说部时则专选张恨水，他是深明世俗小说的功能的。他自己的小说，从《狂人日记》到《孤独者》，小说里有诗有孤愤，而无后来者的“新文艺腔”，应该说是一个特例。小说语言，要到张爱玲才起死回生。延安时代起由毛泽东倡“工农兵文艺”，兴盛了三十年，可以说是一种“革命世俗文艺”。从赵树理到浩然，写乡俗得心应手，但为了对付政治正确，常常慌了手脚，依了首长意志去“礼下庶人”。

## 小说也渐渐接上这世俗元气

近年大陆世俗文化缓过气来，小说也渐渐接上这世俗元气。阿城自述其阅读和写作过程，有一种“众里寻他千百度”，与早年失散的兄弟终于相逢的感慨。又一一评说他的大陆同行，为世俗小说的来归喝彩。

本书的好处，是阿城将自己流浪各地的亲历亲闻，犀利观察和独特体会，写入博览杂书的追根究底之中，语言幽默干净，读了有味。至于中国世俗文化中的“卑鄙龌龊”，阿城讲明存而不论。世俗文化里是否仍有某种“超越性”，如果有，又与中国小说有何干系等等，书中亦未作讨论。闲话闲说，自不必面面俱到也。

# 书里书外

《天不再空》，余非著，素叶出版社 1994 年 11 月出版。

这是一本收辑了十篇短篇小说的书，书中有好几篇小说却是讨论“书”的——书的写作，书的阅读，书的编辑、出版和推销发行，书的装帧和设计，书和现代媒体的关系等等。可以浓缩为一句类乎“绕口令”的话：这是一本辑有讨论“书”的小说的小说书。余非对“书”的主题似乎有几分入迷，自是与她读了若干年书之后，又从事书的编辑出版，并曾赴苏格兰继续进修，读编辑专业的书的经历有关。当这些小说分散发表在报纸杂志时，尽管报纸杂志也是某种形式的“书”，小说讨论的主题尚未与它们自身构成鲜明的“自我缠绕”。一旦这些小说自己也辑成了一本“书”，我们在阅读时就会问，小说对“书”的种种讨论，是不是也可以反过来针对它们所组成的这本书呢？

## “书”的自我缠绕

《说“书”三帙》是书中最直接谈论“书”的一篇。小说

分三节："由中段开始"、"由终结开始"和"由开始之前开始"。叙述者"我"的身份在这三节中略有不同，分别是在英国念出版系的学生、香港的"文学青年"和香港某出版社的高级编辑。所谓"终结"似乎指"书"和"书"所代表的印刷文化的终结。"书"，那带有威风凛凛硬皮烫金封面的"书"，象征了权威、知识、教养和悠闲。近几十年来软皮纸面的可以随意塞在口袋里的书，已彻底改变了我们正襟危坐的阅读姿势。"书"被日益包装成一种大众快速消费的商品，出版亦成为"貌似非商业的商业"了。"书"的电子化将使资讯泛滥并消失于蛮荒丛林般的国际网络之中——"手中无书，心中有书"。终结的日子也就临近了。实际上，我们可能仍处于多种媒体文化冲突渗透交融的夹缝之中。正如我们在文化垃圾充斥街头的此时此地所看到的，有九十年馆龄的出版社的例会上，一方面要追赶潮流出画册 CD－ROM，一方面仍然出版俨然"记功文过"的宣传品。

是的，或许"终结"、"中段"和"开始之前的开始"都同时临到我们的眼前，无论我们想多么严肃地以此时此地的文化现象为题材写小说，都很难避免带出一种荒唐悖谬的氛围。《上班》一篇写出版社的日常运作，裙带关系，权力斗争，消极怠工，这些"书"外的形形色色与"书"内的庄严主题（譬如说"现代组织原理"之类）恰成一鲜明反讽。小说中的年轻编辑对她/他手头正在处理的书稿感到厌倦，便偷偷地在办公桌上摆一本《一千零一夜》，"看看阿拉伯世界的天方夜谭"。

同样是“书”，谋生的职业与阅读的兴趣之间却有如此巨大的裂缝。

## “真正的忙”和“忙碌”

这一主题在《“你近来忙些什么?”》一篇中再次延伸。叙述者“我”讲到，“上班”只是例行公事，乏善可陈，“真正的生活是在下班以后开始”。真正的生活即生活中不是昏头昏脑地混过去的部分。所以上班时的忙不算真正的忙，只能叫做“忙碌”；真正的忙是下班以后，忙着看书、看报纸、看杂志，还有，忙着写一篇关于近来忙些什么的小说。问题是，“忙碌”常常干扰了压抑了生命中真正的忙。

> *上班时有一大堆待发排植字的稿件需整理，有很多待复的信件，有植字稿要校对，或者是有幻灯片、底片要登记……回家后整个人就会很累，把要提笔写下来的东西也给忘得一干二净；其实可能不是忘掉了，而是因为疲息而没有能力把它们组织起来。*

个体生命在现代工商社会中的异化疏离，本不是什么新鲜而令人激动的小说主题，但余非将它集中交汇到同一媒介“书”之上，便可引发出一些别样的思索。如果我们读到叙述者如何细写他洗碗洗镬作为他紧张阅读的一种“休息”，就会发觉他的“真正的生活”也被完全“书本化”了。他在电话里

交谈读几本欧西小说的心得（不时被别的电话打断或被轮候的妹妹压缩了时间），他希望与人交换的话题也不出新闻剪报的范围。我们的日常生活已然被现代媒体全面地中介过了，我们仍然期望能够用某种界限（比如说“上、下班”）来厘划生命中的“真正/虚假”部分么？

余非自言喜欢意大利作家卡尔维诺。读这本小说书几乎总能碰到卡氏的“阴影”。《一个冬季的旅行者》连篇名也在向卡尔维诺致敬。《一次创作失败的记录》设计了一个“孪生而独存”的叙述者，叙述者在写一篇以夭折的胞妹（假定她并未夭折）为主角的小说，在这篇小说中，“我”的性格与叙述者正好相反，单纯、随和、沉实，而叙述者则有许多愤懑、挣扎和呻吟。所谓“失败”，指叙述者逐渐无法控制小说中的“我”的性格，面对此时此地的历史和文化的形形色色，这个虚拟的角色终至无可避免地感染了叙述者的许多愤懑、挣扎和呻吟。这是一篇讨论写小说的小说（所谓“后设小说”metafiction），其中出现了多重的“镜像”。“镜像”相似而相反，它们对映对照对质并且互相繁衍：叙述者“我”和她所虚构的创作中的（胞妹）叙述者“我”，C老师和T老师，失败的未完成的《一个孪生/独存者的故事》和这篇明显完整的并得到发表成书的《一次创作失败的记录》。我们能够成功地记录失败么？如果失败已被记录在成功里，失败是否已是成功的一部分乃至全部？而旨在记录失败为其目的的成功是否可被称为成功？

## 镜像之谜

“镜像”式的叙事方式令我们入迷，其中一大原因即在于此：我们得以提出一连串似是而非的问题来出入作品的内外，追寻书里书外无处不在的虚构和虚妄。《花衫》中有戏台上的“花衫”（一种糅合了青衣和花旦的行当）和现实中的“花衫”。《天不再空》中有两个叙述者“我”：一只在饱受电波污染的天空中无法再飞翔的小鸟和一个孤独的电脑程序编写者。《通过否定来寻找肯定》则让对“头条/补白”新闻的“选择/不选择”，直接纠缠成一个“阅读/出版/传播”的纸面游戏。

余非视写作为一种“好玩而庄严的游戏”，我相信这游戏将会继续，却希望读到一些譬如非“镜像”式的叙事方式，来使它更加好玩。

# 被诗歌烧伤的人

《十一击》，苏童著，麦田出版有限公司 1995 年出版。

中国大陆作家苏童，因中篇小说《妻妾成群》曾被改编为得奖电影《大红灯笼高高挂》而闻名于世。新著《十一击》，收短篇小说凡十一篇，故名。

## 庸众眼中的"狐狸精"

书中有六篇的故事发生在同一虚构的背景——二十年前的"香椿树街"，江南小镇沉闷无聊的一条小街。一些带有"时代特征"的机构和名称，如"红旗小学"、废品收购站、化工厂等等，勉强提醒读者这里已非鲁迅笔下的"鲁镇"或"未庄"。光阴似箭，庸众依旧：他们仍然是世俗戏剧的看客和被"看"的材料。《美人失踪》说的是街上三个著名的美人儿之一"狐狸精"珠儿的失踪，邻舍们很是兴奋扰攘了一阵。若干天后珠儿穿着一双新皮鞋回了家，说是到上海、合肥、黄山玩了一圈，令香椿树街的众人颇觉茫然。《狐狸》是另一篇关于"狐狸精"的故事，美丽的倪老师初到红旗小学就引起同宿舍女同事的怀疑，她天天洗头发，半夜会在睡梦中发出尖叫。教师们

无不在背后议论纷纷。终于有一天夜里倪老师跟着三个男人离开了学校，，校长证实她是从丈夫身边逃走的、从良的妓女："这样的一个女人，怎么能让她做人民教师？"《小莫》写莫医生的荒唐儿子冒充医生与病人之妻通奸和殉情，废品收购站的女店员在出事后回忆初见少妇诗凤时的印象，说看见她一进来身后拖拽了一条红光。在这些故事中，置于舞台前景的似乎不是故事本身，而是那香椿树街上的"舆论"，那些将别人的闲事当作无聊乏味生活中的"盐"的众人。苏童在一种群众心理的氛围中展开他的故事，日常生活中平淡无奇的生老病死婚丧嫁娶，在一种窥视欲的支配下转化为残酷的戏剧。与当年鲁迅"哀其不幸、怒其不争"的启蒙心态有明显的不同，苏童似已不再关注"医治病态社会"的可能性，而是在叙述小镇小街故事时追求一种庸俗而凄美的诗意。

## 庸俗而凄美的诗意

"狐狸精"的故事之外，"女鬼"的故事更能令读者领会苏童抒写现代《聊斋》的创作意图。《樱桃》写给医院送信的邮差每日清晨都遇见一穿白色睡袍的女孩等信，结局当然不出所料发生在太平间，邮差脸色苍白看见自己的信物握在一栩栩如生的女尸手中。《纸》这篇写得比较成功，苏童把一项行将失传的手艺（扎纸人纸马）、英俊少年的青春期性幻想、"文化大革命"时期的心理气氛，巧妙地编织成一个疑幻疑真的凄艳故

事。三十年前死于日军流弹的札纸女孩青青，骑着一匹白色的纸马，向着正演出“革命样板戏”《红灯记》的舞台飞驰而来——这是小说中最令人动容的一个意象了。

## 写作和世俗生活的复杂关系

在庸俗的市井故事中写出一种诗意，使苏童在描写血和暴力时也能避开“暴力语言”的阴影。在他的长篇小说中他也尽量让暴力场面在回忆或幻觉中呈现，在本书中则始终置于故事的背后。邻近香椿树街的护城河微微发着臭气，每隔一月漂下来的浮尸不知来自何方，居民们却能凭经验快速判断死者的性别，并对女尸有某种正常的观察兴趣。《板墟》中的商贩、公安、村人个个扑朔迷离，杀人事件到小说结束时仍然是个谜。叙述者避免出席暴力的现场，反而暗示了暴力的无所不在，暗示了暴力的日常生活性。

我认为《烧伤》是集子中写得最好的一篇小说。酒醉中被烧伤的人想像自己是被诗人朋友朗诵的一首关于火的诗歌灼伤的，忧郁的他后来也成了这个城市中残剩的最后一群诗人之一，起了个笔名唤作“火鸟”：“诗歌烧伤了我也缓释了我的痛苦。”两年后远游的诗人朋友变成富有的商人归来，烧伤的缘由真相大白，是当年对诗歌的恶意贬低使诗人发疯，盛怒中把友人的脸按在了煤气灶上。神秘的谜底揭破后火鸟唯有深深叹息，疑问却仍然拂之不去：烧伤和诗歌真的毫无联系么？苏童

以一种略带嘲讽的吟唱语调叙述这个仿佛造化弄人的故事，质询的却是写作和世俗生活的复杂关系。诗歌能使我们飞翔于喧嚣而孤寂的尘世生活之上么？读着这本《十一击》我总是禁不住会想，或许苏童正是一个被诗歌灼伤的人了。

# 语言之肺

《如果落向牛顿脑袋的不是苹果》，何福仁著，素叶出版社 1995 年 1 月出版。

因了职业的缘故，我每年要读大量的当代小说，主要是当年发表的中篇和短篇。我的一位写小说的朋友对此深表同情：都知道这可不是什么每日心旷神怡的差使。尤其是去年以来生产的那些信马由缰拖泥带水砂石俱下之所谓"新状态"小说，读之令人昏昏欲眠。朋友怀疑，如今还有什么小说能让你激动乃至惊讶惊喜的么？面对这样的发问，常常也只有默然而已。我知道，这也是他自己越写越少越写越不满意的原因罢。

但朋友不知道的是，当我读小说读到昏昏欲眠的时分，就会随便抓一本新诗来翻翻。新诗往往朦胧难懂，不过我向来学了陶渊明不求甚解之法去读，不期而遇的反而会碰到一个两个惊讶或惊喜。譬如读这本书名长得古怪的诗集，就有猛然从乌烟瘴气里伸出头来大吸了几口新鲜空气之感。现代人称树林草地公园为"城市之肺"，那么，好的诗歌，比喻为现今媒体大污染中的"语言之肺"，应也可行。

## 诗的“想法”与“意念”

这本诗集收了何福仁从一九七九到一九九四年的诗作五十九首。十五年，平均每年不到四首。恐怕不是写得很少，而是选得很精。写得多不太难，选得精却大不易。现今诗人多寂寞，甘于寂寞的却不多。到了有出诗集的机会还能选得精，这心情这态度就让你感动。诗人自谓他的诗一改再改：

*年岁日长，久已不信自己是早慧的天才，我是在反反复复的研习里获得一点点的进步；有时，写诗竟如试错，我尽量少错些，准确些，让某些想法再发展，某些意念表达得更通透。*

新诗其实比旧体诗难写，没有格律韵脚帮忙遮掩，写罢更须自长吟也。但何福仁似乎并不在炼句炼字上用力，所以我的所谓惊讶和惊喜，常常不是读到一些不期而遇的句子，而是他说的“想法”和“意念”。

例如这首采作书名的《如果落向牛顿的不是苹果》，这稚儿般的疑问，就颇带童趣。有一连串的“如果”接踵而至：如果落下的角度不对，如果苹果的落下似雪花般轻柔而寒冷，如果像石块般沉重，如果树上根本没有苹果……一个有关科学发现的“神话”被这一连串的“童（问）话”问得踉踉跄跄。何福仁显然对“科学主义”颇有微词，“诗可以怨”里不少是怨

向它的。《三〇〇〇年太空旅程》把科幻小说的题材写成一首不到五十行的诗，构想也妙。

*荧光幕上*
*一所动物园*
*一头恐龙*
*一头鳄鱼*
*一群猿猴*
*一个男人对一个女人说：我爱……*
*你别过脸，看见*
*另一个自己*
*在空寂的太空船*
*在漆黑的太空绕圈*

我不知道一九七九年写这诗时"太空人"的引伸义是否已经发明，诗人设想将来与恐龙一样属于灭绝的事物里，是包括了爱、喜悦、笑话等等的。同样的意念出现在《复制人》、《城市颠覆》之中。你愿意带着一个袖珍的机械心脏走路么？假如其它器官（包括脑子）都可以复制了又将如何？城市中有万千双千里眼和顺风耳，听同一种音乐看同一份画报人人受到窥探和监视又将如何？这些意念并不容易以诗的形式来表达。《城市颠覆》采用了"跨句分行"的手法使诗句扭结着前行，给人一种密集的透不过气来的感觉。

## 人文山水

写到未曾异化的大自然，诗句就舒展了。《流动的房子》、《吃草》、《约好了在庐山看雪》等篇便是。如《在青海湖上》：

*我们拥挤在船舱的门口*
*闹着感冒，想起*
*原本居住的地方*
*我们傍水生，傍水长*
*在日照里上船，忽然*
*云块聚拢，雨点开始洒落湖上*
*泛起一抹朦胧的薄雾*
*湖是好湖……*

但我们都是些先在书中熟读了纸上山水才出门去见识真山真水的人，对“人文地理”的兴趣远胜于荒山野岭、崇山峻岭。(张爱玲甚至说，要不是我们读过一些爱情小说，就根本不明白那原来是恋爱。) 何福仁写得好的，也是经过转化为纸上艺术的“山水”。《南山牧场》似乎就不及《咏蔡浩泉画南山牧场》。到访吐鲁番盆地，少不了引用师徒四人西游的故事(《火焰山》)。到白帝城自然《梦李白》，经洞庭湖无法不想起杜甫，陆游说得对：“此老至今原未死”呵(《你的选择》)。域

外山水亦复如此。经过德国的黑森林，先想起白雪公主的童话（《我在黑森林里独行》）。我们用莫奈的眼睛看法国的教堂，看干草堆，看一池的睡莲。如《在巴黎某画廊看画》：

*而火车站/就是我们乘车瞥见的模样？/是你把心灵的历程/转化成风景/它们愉快地颤动/彷佛也思想起来？/还是，你的画/必需从更远的距离/让我们进出画里画外/观看？*

艺术化过了的自然有人的生命在其中跃动，往来于文化的积淀与自然的风景之间，我们感觉到了时间与空间的份量。

## 内敛筋棱的力

所以也就无怪乎何福仁最好的诗是与中外艺术家对话的那些诗。除了前面提到的几位，域外的还有列奥纳多·达·芬奇、梵高，中国的有柳宗元、白居易、八大山人。我最喜欢的是这首《碑林读颜真卿〈争座位帖〉》，恬静祥和里有内敛的骨力，正可读作诗人风格的夫子自道——

*你宽提按顿挫，只说是老屋漏雨*
*留下斑驳的壁痕*
*你内敛筋棱的力*
*撑起寥廓的大厦*

*在时人丰腴优雅的品味里*

*(你岂能自绝于褚、欧、虞?)*

*你养气凝神，从隶碑胎息*

*向狂草借来奔放*

*用中锋淋漓开一个刚健严正的风尚*

*……*

*临离开，忽觉时日西斜*

*淡墨转浓就散坐在你的碑帖上*

*你静穆祥和，争什么呢?*

*多年来，我记得你随时事变化的感兴*

*不同的神貌，这里面果然有时代*

*有人在绳墨之外*

# 闻多素心人，乐与数晨夕

《南村集》，许迪锵著，素叶出版社1995年1月出版。

这本散文集的书名典出于陶渊明的诗《移居》："昔欲居南村，非为卜其宅，闻多素心人，乐与数晨夕。"文章乃是在朋友的鼓励和支持下所写，亦是为朋友而写——我以为，陶典的用意当在此。已故南美洲作家博尔赫斯恰好说过意思相类似的话：

*我并非是为了少数精选的读者而写作的，这种人对我毫无意义。我也并非为了那个谄媚的柏拉图式的整体，它被称为"群众"。我并不相信这两种抽象的东西，它们只被煽动家们所喜欢。我写作，是为了我自己和我的朋友们；我写作，是为了让光阴的流逝使我安心。*

朋友总是具体的，正如这本书里反复提到的何福仁、西西，一个一个实实在在地，让你感觉到，从提笔成文到编辑成书，都在伴随着作者"数晨夕"——数算着"光阴的流逝"。难怪许迪锵在书的后记里会说：

*这些年来常有人抱怨香港的文学环境如何令人沮丧，我却完全没有过*

*种感觉。我一直满怀欣喜，我们要做的，都能做到了。小国寡民，岂不是前贤的理想？小众多元复合，亦是当代理论所钟。寒夜孤灯拥被读一部印数不足一千的书，那种 solitude 真是恰到好处。*

须知这绝不是小圈子里的孤芳自赏，这话出自一个《大拇指》、《素叶文学》等刊物的资深编辑的笔下，意味深长。香港这几十年里此起彼伏的仝人刊物，岂不正是商海政潮中孤灯明灭的一个个“南村”么！

## 为朋友而写

散文也无非写些常见的话题：读书和教书的生活，亲人的往事和去世，到大陆和东瀛的游记，对社会与历史的观察与评论。文字平实朴素，透出一种谦逊和诚恳。在我们生活的这个年月，散文容易写得雕琢花巧而媚俗煽情，也容易写得晦奥高深而炫耀才学，容易写得尖酸刻薄而充满戾气。要写得简单而不贫乏，沉稳老实而又并不犬儒自卑，真的很难、很难。许迪锵的散文得力于一种含蓄的自嘲，故每每取材于自身经历中或大或小的挫败时刻。譬如叙述他的教书生涯，从点名到备课到讲书，篇篇都涉及喧嚣吵闹中的狼狈经验。《困兽》讲上课时有人在门外探头探脑，并与课室内的学生高声交谈，他盛怒之下将课室门砰然关上，不料到下课时因门锁撞坏而打不开门了。

*我使劲握着它左右扭动，愈扭愈急，索性用拳头打它，其他学生也随着用脚踢它，外面的人则往里面拼命的撞，我竟和他们团结一体，对付同一敌人，直至将门打开为止。许多年来每忆及此，我总觉得滑稽可笑，现在我才想到，在那学校里，我和所有学生一样，也成了一头困兽。*

这幅“师生撞门图”颇具喜剧电影效果，在无奈之中却蕴含了深深的反省。许迪锵甚至将当年的一封“校方警告信”也作为插图加入这本书中：原因是在开课一周间本应给学生布置十九次家课，他却一次也没布置。苦着脸问同事，课还没讲完，叫学生做什么功课？同事说，叫他们写生字、抄书，也算是一样功课嘛。于是，“我看着信，思前想后，差点儿没昏过去。”挫败常出于人之不能顺应环境、制度、习俗，自嘲的态度恍如撞墙之后对墙很诚恳地说对不起，但隐隐然也有一点点这墙是否砌错了地方的意思。

## 挫败中的自嘲

写自己的人生如此，写祖母、父亲、母亲的人生亦如是。《祖母》：“我没有忘记那长长的一段斜路，学校在路的尽头，祖母每天送我上学，我有时要骑在她的背上，当祖母的臂是缰绳，一推一勒，要她跑快跑慢。如今路仍在，自己走来依然费力。”《父亲》：当了餐厅总管，却总而不管，“捧餐如故”，拆

换光管，照料鱼缸——

*餐厅每天的营业额他也要用笔记簿记下来，为此老板曾误以为他要出卖情报……他曾为抗贼而吃了一刀，腹上留下血痕，为追一个吃霸王餐的顾客跑了几条街，那次，还劳动母亲和他的几位同事才把他寻回。*

长辈的人生之途在日常的劳苦艰辛中蜿蜒而来又蜿蜒而去，留给我们的记忆恰恰不是如官样文章中的辉煌显赫，而是平常不过的也许有几分可笑的付出与执着。

游记的写法也就有点与众不同，显然不回避旅途中的种种不愉快，却不是为了写成社会批判或制度控诉，仿佛只是说，出门嘛，这些事原是会发生的，这绝对也是旅行的一部分。譬如说，碰巧与一位癖好赌输赢的团友同行，且无论下棋打乒乓都必定败在其手下（《求胜》）。摊到一位带惯了日本游客因而只会对同胞阴阴笑的松花江导游（《导游》）。在岳阳楼边的桥东饭店，遇见行乞的老人、壮年人、妇女和小孩（《岳阳楼》）。最难得的是这篇《意外》：正在由台北飞香港的民航班机上读张系国的《不朽者》，忽听得机外一声巨响，心也随着飞机往下沉。老套乏味的浪漫故事与现实中紧张的空中意外相映照，固然使这篇散文摇曳生意味，我欣赏的倒是，他没扬着眉毛大写惊慌失措或临危不惧，也没因大难不死而趁机畅谈生死哲学，结尾的写法才真正是非许迪锵而莫为：

*步出关闸的时候我举目四顾，并不是因为我们当某晚报采访主任的副团长说香港记者势必蜂拥机场来采访我们的缘故，我只是以为母亲必定因班机误点而在机场心急如焚地守候。结果我的想法完全错误，她一直在家里看电视。*

## 活着，不要害怕

关于香港散文、香港文艺刊物的几篇文章颇显资深老编的笔力，言简意赅而且准确。《大拇指》的十年回顾将来必定也是修“香港文学史”者的珍贵史料罢。但我读到的仍然是一系列朋友们在挫折中学习生存的故事。倘若文学也自有其生命，则她的生命也正如一切生命一样：在不断的试错中学会生存。而“自嘲”的态度显然来自对生命的这种体认——人是有缺陷的，人生是不完美的，但人最英勇之处即在于他能承受这种缺陷和不完美，去生存、去行动。在《跋》里许迪锵引教宗若望保罗二世的话说，神一再对人说：“不要害怕。”我们不要害怕什么？我们不要害怕关乎自己的事实，不要害怕作为一个人。在《跋》里他又再次引西西的话说：“因为爱，所以并不害怕。”但我想，学会自嘲，应是学会不害怕的一大功课罢。

这是为自己为朋友而写、写给自己写给朋友读的散文，谦逊而诚恳，平实而柔韧。因为我们只会向朋友分享生命中的大大小小的狼狈和尴尬，邀请他们一同拿生命中这个似乎不称职

的主角开玩笑。因为我们深信，朋友在和我一起笑个痛快之后，仍然会说，别看这小子老摔跟斗，爬起来还走得满精神呵！

我和许迪锵只有一面之缘，不敢忝居为他的南村中相与数晨夕的素心人。当我在灯下读这本书时，却也每每在会心微笑之后，听到一个简单的声音说："活着，不要害怕。"

# 红楼精神

《负暄琐话》，张中行著，黑龙江人民出版社1995年2月出版。

余生也晚而又晚，读北京大学时其校园早已迁至原燕京大学旧址，修现代文学史读到“沙滩”“红楼”字样，每每心向往之。偶然也曾寻访过一二次，却是改作某大机构，莫得其门而入。在门外悬想旧时风物，多半已成历史陈迹，也只有怅然久之而返。若干年前在《读书》杂志上见到一篇书评，介绍这本《负暄琐话》，说是写三十年代前期以北京大学为中心的旧人旧事，“记可传之人、可感之事和可念之情”，得章太炎、黄晦闻等凡六十余篇。想是印数太少，曾于书肆搜求而不遇。今年暮春无意中于广州一图书中心见到，已是第五次印刷，总印数达二万册，可喜《负暄续话》和《负暄三话》也已出版再印，一并购得。

## 北大种种怪

“琐话”由《章太炎》开篇，理所固然，他是文学院的“老”老师们的老师。“老”老师者，当时五十开外的马幼渔、

钱玄同、吴检斋等先生是也，相对的“小”老师如俞平伯、魏建功、朱光潜等先生则不过三十来岁。辈份虽高，谈章太炎先生也从他的“怪”说起，这便是“琐话”的好处了，可以不拘一格，放松写来。然而“怪”在张中行的字典中大约决无贬义，因为怪 的一部分或大部分，来自性情的真或痴，这痴这真必是造物的情之所钟，令我们常人刮目相看。章太炎先生，学问精深而好奇，有些地方难免有意钻牛角尖，为人正直而脾气，有时近于迂。中行先生听过他在北大操场的一次讲演，时在“九一八”后不久，诙谐而兼怒骂，心情却是沉痛。

北大的怪人不少，《熊十力》一篇讲到熊先生日常外表的极不在意和学问上的过于认真以至于顽固。传说曾与另一位治佛学的冯文炳（废名）先生因争论而动手。中行先生听到的一次只有动口：熊先生说自己的意见最对，凡是不同的都是错误的；冯先生则说自己的意见正确，是代表佛，你不同意就是谤佛。对弟子辈，熊先生就更不客气了，要求严，很少称许，稍有不合意就训斥，对特别器重的弟子甚至动手打几下。这种种怪，据“琐话”的看法是：“与其说是不随和，无宁说是不可及”——

*就拿一件小事说吧，夏天，他总是穿一条中式白布裤，上身光着，无论来什么客人，年轻的女弟子，学界名人，政界要人，他都是这样，毫无局促之态。这我们就未必成。他不改常态，显然是由于信道笃，或说是真正能躬行。*

## 课堂的随随便便

或许是由于书中不少此类记载，有的书评称誉“琐话”以自然冲澹之笔写今世之《世说新语》。在我，却特别感兴趣于，何以北大能容纳容许容忍如此多的怪。而答案，大抵可以归结到，中行先生所再三致意的“红楼精神”吧。民国年间的北京大学有三个院，其中一院是文学院，即有名的红楼，坐落在紫禁城神武门以东的汉花园（沙滩的东部)。红楼是名副其实的红色，四层的砖木结构，坐北向南一个横长条，是北大的文科教室。楼之出名，只因许多知名人士如蔡元培、陈独秀、辜鸿铭、胡适之等在此进进出出。蔡校长开创的风气——兼容并包和学术自由，于红楼是无孔不入，最鲜明的就体现在“课堂的随随便便”。具体说来是：“不应该来上课的却可以每课必到，应该来上课的却可以经常不到。”前者说的当然是慕名旁听者，北大课堂向来是来者不拒，去者不追。这情形显然延续到八十年代末，我在北大的课堂上就常见到一些陌生面孔或来或去。后者的情形则可能未完全延续下来：彼时那些常常不上课的人，很少是逛大街或看电影的，多半都在图书馆用功，通常是成绩较好甚至有大学问的——

*在教授一面，也就会有反常的反应，对于常上课的是亲近，对于不常上课的敬畏。*

## 吾爱吾师，吾更爱真理

如此说来，北大竟是难进易出，混混就可以毕业了？其实又不然——

*因为有无形又不成文的大法管辖着，这就是学术空气。说是空气，无声无臭，却很厉害。比如说，许多学问有大成就的人都是蓝布长衫，学生，即使很有钱，也不敢西服革履，因为一对照，更惭愧。*

因此红楼除了散漫的一面，还有严正的一面，即“吾爱吾师，吾更爱真理”的精神和空气是也。“琐话”说了不少这类故事。比如书的《老子》和人的“老子”，究竟是什么时代的，有钱宾四（穆）与胡适之之争，一次在教员休息室，钱说：“胡先生，《老子》年代晚，证据确凿，你不要再坚持了。”胡答：“钱先生，你举的证据还不能使我心服，如果能使我心服，我连我的老子也不要了。”激烈的争执遂以一笑而结束。教师之间如此，教师学生之间也是如此。比如一次胡适之讲课，提到某一种小说，说可惜向来没有人讲过作者是谁。一位同学张君，后来成为史学家的，站起来说、有人说过，见什么丛书里的什么书。胡很惊讶，也很高兴，以后上课，逢人便说：“北大真不愧为大。”

坚持己见，也容许别人坚持己见，这是红楼的传统。除了

散漫和严正，便也有容忍。倘在中学任教，无相当学识不成，有，口才差，讲不好也不成，而且还要有相当的仪表，因为学生不只听，还要看。在红楼，却“只要学有专长，其他一切可以凑合”。举了几件琐事为例，其中一件是顾颉刚先生。顾先生专攻历史，写文章下笔万言，翻过《古史辨》的人都有印象。偏偏天道吝啬，与其角者缺其齿，口才欠佳。讲课，总是意多而言语跟不上，吃吃一会，就急得拿起粉笔在黑板上疾书，速度快而字清楚，但效果总是大不如口若悬河者。要是在中学，或有请走路之虞，可是在红楼，大家就处之泰然。

## “造境”与“选境”

讲“红楼精神”而举琐事轶事为例，此即野史杂史之远胜官修正史处。譬如我们对魏晋风骨的领略，自是从《世说新语》中得来的多。但也决非所有家长里短鸡毛蒜皮都可以记而传之。“琐话”的《尾声》中，讲到文化中常创造艺术的“境”，以人力补天然，来满足人类幽渺而执着的愿望。除了“造境”，还有“选境”——

*我有时想，现实中的某些点，甚至某些段，也可以近于艺术中的境，如果是这样，它就同样可以有大力，有大用。与造境相比，这类现实的境是“选境”。古人写历史，写笔记，我的体会，有的就有意无意地在传选境。我一直相信，选境有选境的独特的用途……*

所以中行先生记琐事轶事，则不仅其中有“史”，而且其中有“诗”，有无限感慨，无限沉痛寄寓于此。即以“红楼精神”而论，半个多世纪过去了，校址也早已迁至未名湖畔，其中，又经了如此的风摧雨逼，然而，以我这来得晚而又晚的后生学子，在北大生活十来年的体验，也能见证那无声无臭的突气，永难阻隔的“传”。

# 悲天而且悯人

《负暄续话》，张中行著，黑龙江人民出版社 1995 年 2 月出版。

中行先生写《负暄琐话》，意在藉半个多世纪沧桑中的片段点滴，“记可传之人、可感之事和可念之情”。但也并非真如篱下晒着太阳闲聊般，完全放松，随便谈来。哪些谈哪些不谈，如何谈，隐隐约约，似是有若干规条的。譬如记人的篇章，一般都以人名为题，《章太炎》、《熊十力》等是，到写胡适之、周作人，却用了变格，题作《胡博士》和《苦雨斋一二》了。自然于这二位，如此命题更能传神，但亦可能仍别有隐衷。果然，在读《续话》时就发现有段文字讲了点因由：

*……写了几十篇，总称为《负暄琐话》，由一友人主持在哈尔滨排印。排印前友人读了原稿，来信说，书中多写三十年代初北京大学旧人旧事，为什么没有周作人和胡适？其实原因很明显，是难于下笔，其时我还是不能改执笔时先四外看看的习惯，借《论语》的话反说，是惟恐“远之则（已）不逊，近之则（人）怨”。友人希望勉为其难。盛情难却，发稿前补了《胡博士》和《苦雨斋一二》两篇。*

## 下笔之难

下笔之难，原因有来自于“人”和“四外”的，亦有来自于“己”的。到了写《续话》时，前者似略显宽松，而“己”的一面，似也顾虑渐少，颇能“无妨放笔言己之所信”了。所以与《琐话》相比，就不限于“怨而不怒，哀而不伤”，藉人和事的“选境”以纾情绪发议论，常有意绪直接出面的情形。但一仍旧贯的，便是忆昔伤今中的“悲天悯人”之怀了。

事实是，《续话》谈人记事，于可传可感可念之余，更多了可悲可悯可怜之情。即以《再谈苦雨斋》为例，文是人写的，人和文能否一刀两断？能，就假设文可以完全与人无涉，放胆安全谈文而不及其人；否，就会行了历来古人认为不当走的路，以人废言。问题在于人和文的复杂性，都远非一般国族道德义愤者的简化归类便能处理。中行先生却化难为易，先谈人，后谈文，从容道来。谈人，由浅入深，从相面到问心，概括说了四点：一团和气的温厚；学而思，思而学，有所思就写；被人讥为小摆设的闲适；忽而释了褐（指出任伪职）。归结到天性的温厚，学识的大雄厚，读写的勤而有恒，对世事冷眼观故退回寒斋，吃苦茶终至变为吃苦果。谈文，论其思想内容曰“人文主义”，曰“贵生”或“乐生”，曰“物理人情”；题材则注意底层，注意多样，兴趣伸向村野、民俗、儿童以及草木虫鱼等等。谈其不多的诗，说是“语浅易而意朴野”，朴

拙、率直、恳挚、平和，也注意诗情诗意，但总躲开“士大夫的清狂惆怅和征夫怨女的热泪柔情”，是陶渊明加一些释家。谈其大量的文，则归结为“用平实自然的话把合于物理人情的意思原样写出来”，并且认为这境界很高，达到很不容易；寓繁于简，寓浓于淡，寓严整于松散，寓有法于无法，于坚持中有谦逊，于严肃中有幽默；形成一种风格，曰“冲澹”，与乃兄周树人的“刚劲”平分了现代散文的天下。如此一层层写来，却又不纯为高头讲章般作文学史中之所谓作家论，而是杂写了中行先生与苦雨斋的种种交往，其中包括一九三八年秋冬，听到盛传周将出山之际，虽不相信，却为防万一，怀着小忧虑与大希望，以学生之礼给他写过一封信，力阻之曰“别人可，他却不可”，周没有回信。

想要见识何谓“举重若轻”，何谓“百炼钢化为绕指柔”，见识怎样把最困难的题目用平实自然的话清楚明白写出来，这篇《再谈苦雨斋》是上好一例。这里有功力、学识，有对所论者透彻的认识，而最主要的，仍是那悲天悯人之怀。如论及苦雨斋的悲剧，说是士人身上的神鬼冲突，智与知的“神”，在历史的某一时刻，不敌欲与势的“鬼”，是人类“天命之谓性”的悲哀。士有幸者，是得天时、地利，神鬼即使不协而不明显，可以隐隐约约地度过去。而周不得天时、地利，是不幸者，神终归曾败于鬼的手下，令人感慨系之。

## “悲天”与“悯人”

但这“悲天悯人”，又还可以细析为“悲天”与“悯人”两方面，而中行先生更看重的是后者。《梁漱溟》一篇，论到梁先生受大而众之力压而不只不检讨，甚而声言要讲理，迂阔中含有硬和正，因此可敬；但在学业兼品格表现方面，因为萦回于心中的为“理”，在概念世界里可以头头是道，明察秋毫，放到现实世界，则不免于坐而可言，起而难行。与北大的另一位也曾受大力之压的马寅初先生比较，就可以看出大的差别。马先生虽也悲天，但着重的是悯人，不停留在论，而是以论为根据，想办法。梁先生由释而儒，相信人性本善，是地道的理想主义者，结果是，人格方面，“三军可夺帅也，匹夫不可夺志”，可敬；事业方面，“道之不行，已知之矣”，可怜；效果上看，“不可与言而与之言，失言”，不免近于可笑。但梁先生为其所信而如此行，执着迂阔，至少为士林保存一点元气，便又须舍其小疵而取其大醇；尊崇其可敬之处。然而，中行先生在举世推举新儒家大师而使梁复变为热门人物之际，挂角一将，谈迂阔之可怜可悲，无疑也是因了悲天悯人之怀而来的另具只眼。

同样的例子，可举亦是记师辈的两篇，《俞平伯》和《孙楷第》。讲俞先生，说是“放在古今的人群中，其学可及，其才难及”。接着就说，才如骏马，要有驰骋的场地；但天时地

利不作美，俞先生虽然著作等身，成就很大，还是未尽其才。讲孙先生，说是“乾嘉学派的殿军”，博而精，考证有大成就。接着就说，失的一面，是容易成为书呆子，只见学问，不见世态。引孙先生的《饨翁诗稿》，“诗书真误我，岁暮转凄凉”，“他年与我俱灰烬，偶一思之尚惘然”，总之是不够达观，却令人愿洒一掬同情之泪。才人书生，或其才本应尽而难书，或书与人皆遇浩劫，“帝力之大，而人力为之微”，便也只能是感慨系之。

## 悲天悯人之怀

悲天悯人之怀，其根柢在儒家之所谓“贵生”，于中行先生的另一本专论人生哲学的《顺生论》中可得其详。其大要无非是说，既肯定自己的生，也不否定他人的生；接受人之性，以道德调节之，以期自己和他人都能“养生丧死无憾”。这基于常识，也基于理性，但实行起来也有许多困难。毕竟这构成了一种基本的人生之“道”，一种标准，决定了对人、事、情、物的好恶和取舍。对有利有助于自我与他人之生者，好之取之；妨害自我与他人之生者，恶之舍之。回顾百年来路，显然这最卑之无甚高论的一种理想，所谓“仁”（忠恕之道），所遭逢的摧逼残灭最为重。由是，记人、记事、记情，无论从哪里说起，都不能不深系于悲天悯人之怀了。

# 哲人兼痴人

《负暄三话》，张中行著，黑龙江人民出版社1995年2月出版。

张中行先生在篱下晒太阳闲聊，爱听者众，遂一而再、再而三，《续话》之后，还有《三话》。“道一变，至于鲁，鲁一变，至于齐”，依《三话》的跋语所说，似乎有点每况愈下，这当然是先生自谦之词。其中自然也有一些变化，仍是依跋语里的自供，曰由完整变为琐碎，由有文气变为泄了气，由仍有一半“心在天上”，变为完全“随所遇而安”了。这跋语写于九四年一月，距写《续话》后记时之八九年夏日，已有若干时日，其间的世事心境变迁，不难想像。

## 怜悯哲人、羡慕痴人

启功先生为《续话》写序，曾引书中《祖父张伦》一篇中的话头，称张中行先生为哲人兼痴人。这两种人同在世间，孜孜兀兀奔走，哲人思、且知，可敬；痴人则不思、不知，可爱。哲人如孔子，明知其道之不行，仍“三日无君，则皇皇如也”地，周游列国欲行其道。痴人如项羽，四面楚歌，唱完

“别姬”以后，还浑然不觉，说：“此天之亡我，非战之罪也。”依《祖父张伦》中的非常之论，对哲人，应怜悯而同情之；对痴人，则因大不易为，而羡慕之。哲人之值得同情，在其洞察世情之后，仍然“反抗绝望”，作一种悲剧性的努力，可怜，有时亦未免可笑。痴人坚信其所为而不疑，终其身而无悔，不因任何破灭而恍悟其道之可行与否。此自然大不易为，求之不得，便令人生羡慕之心。启功先生以“哲人兼痴人”的“徽号”赠张，取义却与此非常之论有异，接近于常。谓其哲，在博学多识，达观超脱，处世“为而弗有”，等等。谓其痴，则是一位躬行实践的教育家，是“教育教”的虔诚信徒。

## “不屑一谈”和“不傻装糊涂”

哲而痴，升华到一种最高境界，启功先生说，常见于张的文章中，有“不屑一谈”或“不傻装糊涂”的地方。何谓“不屑一谈”或“不傻装糊涂”？却又回过头去举孔子为例。孺悲要见孔子，孔子托词有病不见他。传话的人刚出房门，孔子就取瑟而歌，让孺悲知道，不愿跟讨厌的人废话。此即“不屑一谈”也。子贡谤人，孔子说：“赐也贤乎哉，夫我则不暇。”孔子不说谤人不道德，只说自己没空干这种事，这是幽了学生一默，也是“不傻装糊涂”。

倘要举中行先生本人的例，我想到《三话》中有一篇《刚直与明哲》。孺悲大概未操生杀之权，孔子才敢取瑟而歌，公

然得罪之；子贡当年，大约也未听说过，学生原是可以造反有理，将老师打翻在地，再踏上一只脚的。当代哲人的遭逢，比孔子要复杂得多。对待之道，有刚直与明哲两途，傅雷等人走了前一途，乃至杀身成仁；大多数人，包括中行先生，遇到闭门家中坐、祸从天上来的情形，在只用暴力而不讲理的环境中，大都取了明哲保身之策。其办法是：行动表示服从；少说话，非说不可就说假的。

“保身”而谓之“明哲”，是一种处世之“道”，“哲”在哪里？在《刚直与明哲》一篇里，居然由近而远，分梳出三层道理。其一是从“政学系”那里学来的，曰“对人说人话，对鬼说鬼话”。比如，红卫英雄监督着扫地、早晚请罪，倘对他们说“这样做并不好”，是人话；说“我有罪，我有罪”，是鬼话。说人话，有可能批斗至死，说鬼话，就能苟延残喘至今日，得见改革开放的好日子。由此再推远一层，便是，与不讲理之人或势力讲理，是迂。中行先生举一小故事说明之：甲乙二人争论，甲说四七是二十八，乙说是二十七，相持不下，至于扭打，到县太爷那里打官司。县太爷判打甲三十大板，都逐出。甲不服，回来问责打的理由，县太爷说：“他已经荒谬到说四七是二十七，你还同他争论，不该打吗？”甲叹服。由此再远推一步，就到了《庄子·秋水》篇，刚直，争论，不可以言而与之言，是想“藏之庙堂之上”，“留骨而贵”，明哲之人则“宁其生而曳尾于涂中”。

## 在刚直与明哲之间

如今，现代人有更具哲理的话，曰“一个需要英雄的时代是可悲的”。痴人以为“一个没有英雄的时代是可悲的”，于是挺身而出去当烈士；哲人却对此拱手相让，敬谢不敏，于是，居然活过来，守得云开见日出。然而，哲人就比痴人更胜一筹，成为历史上的胜利者了么？深夜扪心自问，就仍以说假话、鬼话得于混过来而沾沾自喜么？中行先生说，心情是很复杂的，无法丁便是丁，卯便是卯。于人，对刚直不阿者，总是怀着深深的敬意；但因这刚直而不能活下来，对于我们这些仍想见到他们的人来说，就不能不深深叹惋，以为当时还是取明哲之策为妥。于己，显然本来也是愿意刚直，不得已才转向明哲，这不得已，就会哑巴吃黄连，苦在心里。明哲里有世故乃至圆滑的成分，并不易为，这要学，要磨练，通常很难堪，尤其是明知听者也不信的时候。清夜自思，想到许多刚直不阿者的言行举动，就不能不感到惭愧 。

然则就没有可跳出这两难的途径了么？回答其实也很简单，不过是有个不说假话也能活的天地而已。因此，倘若你读到篱下闲谈的随笔集，其中也还有如此多拐弯抹角、“不傻装糊涂”的文章，便不禁仰天喟然而长叹，道：“一个需要哲人兼痴人的时代，也同样是可悲的。”

# 古籍的新读法

## ——读金克木的随笔集《蜗角古今谈》

《蜗角古今谈》，金克木著，辽宁教育出版社 1996 年 3 月出版。

书名典出《庄子·则阳》，谓蜗牛之二角各有一国曰蛮曰触，又谓"合异以为同，散同以为异"。八旬老人因忆及五十多年前避难乡间草屋，自学拉丁文《高卢战纪》的读书日子，有当时诗句为证："蜗角书空徒咄咄，蟹行在手尚津津。宵迎怪客疑无鬼，昼读奇书觉有神。由罗马堪证蛮触，过江鲫敢剧秦新。年来豪气凋残尽，剩欲题诗拂壁尘。"金先生教过五种"蟹行"外国语（英、法、梵、印地、乌尔都）及世界语，出入印度的古籍今典，晚年引符号学方法入比较文化论，旧学新知融冶一炉，新见迭出，眼光恢宏，却每以短文片语出之。先生自言少年时因失学而求学，遂发一宏愿，欲作学术的通俗工作，"通"亦包括了学科分工基础上的"打通"。于蜗角谈古今，引蟹行证蛮触，便也正正是一"比较文化"的思路。

# 钻探读书法

先生曾设想过一种“钻探读书法”：“找几个点深钻一下，由点及面，由表及里，又由内而外，仿佛想绘出潜在的地质图”（《世纪末读〈书〉》）。从文献的表层语言文字或“文体”，深入到潜在的“意义结构”，再藉由功能或效用，联系作者、读者、传播者和解释者，窥知其共识异识，测出意义的传承衍变。这种读法，便与接受成说再去求证或推演者迥异，而是叩问文献、探求解说的读法。

但要确定那“几个点”，便大费商量。

大抵依心目中那“潜在的地质图”的范围而定。金先生在别处曾提及归化日本的爱尔兰人小泉八云，向意欲了解英国人的日本人推荐两本必读书：钦定本英译《圣经》，《莎士比亚全集》。不读这两本“民族基本文化读物”，如何了解英国人？那么，欲了解中国人，又该读哪几本书？金先生并未提供现成答案。他在写于一九八六年的《古籍整理小议》一文中，曾提议重编一部新的《书目答问》，供后学知晓在中国单是汉语便有多少重要的典籍及其读的途径。于今却仍未见有人着手，可以想见其难度。但金先生在本书中，也不时依不同语境，开列不同书目，并且举例示以新读法，正可一窥他心目中的“文化地质图”及其勘探之法也。

## 三本书与七篇文

譬如要了解中国的政治文化，金先生认为有三本“政治教科书”是贯穿古今的。第一部是汉朝人编订的先秦政治文献集，《尚书》，即《书经》，列于《五经》，总结秦朝以前的政治。第二部是司马光主编的《资治通鉴》，总结宋朝以前的政治。第三部是《三国演义》，总结明朝以前的政治，规模宏大，内容丰富，文体通俗，影响极大。三部书都既“资治”，又“资乱”，是已当帝王将相的统治者和想当帝王将相的造反者双方通用的读本。“我敢说，不读这三部书，尤其是后出的《三国》，就不懂中国历史，不懂中国人。”

在《“古文新选”随想》一文中，金先生设想一本体现古代文化的思维逻辑和文体特色的选本，列出七篇古文，可显现中国文化思想之要目。计开：李斯上秦始皇《谏逐客书》，刘歆的《移让太常博士书》，昭明太子的《文选序》，唐太宗李世民为玄奘译佛经而作的《圣教序》，朱熹《四书集注》中《孟子注》中的最后一段，曾国藩的《求阙斋记》。还有一篇是《汉书》中徐乐的《上皇帝书》，所论乃谓“今天下大患在于土崩，不在瓦解，古今一也”，说穷百姓造反比富诸侯坐大更危险。七篇古文，秦、汉、六朝、唐、宋、清都有了。

## 世纪末读《尚书》

如此定点之后，如何钻探？前述《世纪末读〈书〉》一文，恰好拿《尚书》来作了个示范。先试看文体。无论典、谟、诰、誓，都是对话体。有的表面不是，如《禹贡》，作者心目中也有预定的听话者范围。由是便可再看发话的人，尧、舜等可读作实指，亦可读作某种身份的符号。不难看出，书中从尧到秦穆公都是帝王，从舜、禹、皋陶到周公姬旦都是大臣（舜、禹是先为臣，后为君）。帝王有决定权而不办事，办事的常是身兼文武的宰相。《尚书》中大部分是《周书》，其中主要人物是周公。周公正是宰相兼摄政王。周公“制礼”定天下。从文献的内容和功能看，《尚书》正是一部“宰相读本”。

再探《尚书》中的对话方式、所提问题及应答内容，仅举《尧典》为例。前半定天时，后半定传位。定天时事关老百姓吃饱饭，如今所谓有中国特色的人权观念是也。定传位，即如今所谓接班人问题。定天下，要定这两项，仿佛二千多年历史已未卜先知。《尚书》中的权位传递方式实际有三种：第一是武力打仗夺取，如商汤的《汤誓》，周武王的《牧誓》；第二是尧舜禅让，见于《尧典》；第三是周公，不居其位，无虚名而掌实权，也还要像《洛诰》中那样让来让去对许多话。为什么要单单突出“禅让”？仿佛只是树立一种理想，作为对现实的反差对照。如是，又不能不由内及外，论及写定《尚书》时东

周的形势，对这形势的认识及其心态了。

战国时，即《孟子》和《尚书》等著者由认识当代而总结古史之际，分崩的列国已趋向统一。齐、楚、秦三强鼎立，类乎后来的魏、蜀、吴，或南北朝时的齐、周、南朝。识字人（士、文士、辩士）已觉察到统一局面必然到来，他们（包括老、庄、墨、苏秦、张仪）以各种方式纷纷为君主设计一统江山的方案。《禹贡》、《洪范》、《吕刑》以及《周书》中大部分由周公出面的总结都指向了这一点。“一则以喜，一则以惧”，对统一的到来既有乐观的心态也有悲观的心态。《无逸》中周公把“代沟”问题点明了：“厥（他们的）父母勤劳稼穑。厥子乃不知稼穑之艰难，乃逸，乃谚，既诞，否则（不仅如此，而且）侮厥父母，曰：昔之人无闻知（老家伙知道什么）。”语气中有对青年造反派的愤慨与忧虑。古卜筮书《周易》的《系辞》中说：“易之兴也其中古乎？作易者其有忧患乎？”这句话移用于《尚书》也是合适的。

## 读书者其有忧患乎？

“由浅追深，由点扩面，查索上下文，破译符号，排列符号网络，层层剥取意义。”金先生以通俗随笔传达重大学术问题，隐隐然也暗蕴了忧患意识乎？以学贯印、欧、中的博识多闻，却有许多课题无法也无力着手，只能尽余温于衰年，急匆匆点到即止，开列必读书目，示范研究方法，将许多大题目留

与后学去作。本书中有《遗憾》一文，说到“这一生东打一拳，西踢一脚，打一枪换一个地方，什么也说不上会，都比我读马列、学俄文、学锯木、抹泥、涂油漆、种稻子等等好不了多少”，读了令人慨然良久。

# “革命·爱情·死亡”的神话

《行道天涯》，平路著，联合文学出版社 1995 年 5 月出版。

这部长篇小说的副题是：“孙中山宋庆龄的革命与爱情故事”。

有关孙和宋（联带他们的家族与“王朝”），官方非官方、虚构非虚构、史学非史学，各样的书都已经出了不少。电影电视，现代媒体，自然也来掺和，声光化电，如幻如真，更是加了倍的热闹。那么平路何以还要，像她在本书的“代序”里说的，“过去三、四年间，像是中了蛊”，孜孜兀兀，殚精竭虑，将一个“极其吃力的题材”，再写一部长篇？

## 情怀、情愫与情欲

小说主要由两条不同视角的第三人称（“先生”和“她”）叙述线，交织而成。一九二四年十一月末，五十九岁的先生乘坐“北岭丸”北上，开始了他生命中最后的一段旅程。这一年，三十二岁的她成了“国父遗孀”，总共才过了不到十年的婚姻生活。此后长达五十多年的革命生涯里，“孙夫人”是她

必得担当的一个“职衔”，它比后来的“共和国副主席”及追认的“名誉主席”都来得重要。由相隔半个多世纪的“死亡”交替着去回溯各自的生命，平路试图穿越幽冥阻隔，深入史料与人物的内心，写尽本世纪政治纷争血海风云中，剪不断理还乱的情怀、情愫与情欲！

单数章节的“先生”叙述，笔墨绵密平实，句子长，段落长，适当引入当年新闻记事并加以考辨评述，将步向生命终点时环绕孙逸仙身心内外的种种，有条不紊地交错叙来。“先生”的内心反省不但聚焦于尚未成功的革命，而且时时涉及行道天涯过程中邂逅的众女性。这些造神版本中避而不宣的浪漫故事，由特定时刻的特定叙事观点来讲述，最能凸显非“小说”此一文类莫属之能事。“先生”看看身旁熟睡的温软的妻子，内疚于为革命而舍弃的平凡日子，更无法想像永诀之后“她”将来的命运。

双数章节中，“她”的叙述就片断而跳跃了，频繁的换段带出一种飘忽的回忆节奏，却也显现了因史料的不足，而不得不时时切换转接的无奈。

## 世纪的岁月中寂寂老去的身体

平路着力于一般传记匆匆略过，对女性观点却重要非常的那些细节。譬如陈炯明广州叛变那次，从大元帅府逃难，随后“她”的胎儿的流产。火光、狂奔的人群、腹痛和身下的鲜血。

又譬如“她”眼中的男性身体（“新婚之夜，她发现孙文比白天矮小”），她自己的身体，逐渐老去的身体（“浴缸里的一根根白发”）。视觉、嗅觉和触觉。革命、爱情与死亡的三重主题，正由这在世纪的岁月中寂寂老去的身体，来见证，来“体”现。

但双数章节中，书的一头一尾共有若干章，是一个女性的第一人称（“我”）的叙述。这位名叫“珍珍”的女孩，文革结束后，宋把她和其姐姐“郁郁”一起接到北京来陪住。宋逝世后，“我”来到美国，在准备与美国男友辛逊结婚的前夜，忆起“妈太太”生前的点点滴滴。这个后来人的叙述框架，仿佛给宋的终点前内心回顾提供了一个客观旁证，却因其语调的异常激愤而失了功效。连累了宋的叙述，似乎也为这语调所感染，未能如“先生”的反省、自责及自嘲的语调，带出理性反讽的层面。

## 幸好，还有麦皮粥和“仁丹”

我觉得书中的最精彩处，倒不在代入一位世纪女性的“内在生命”去怨艾自怜，而是在引述伟人逝矣之后的种种记载：

*先生断气同一日报纸上，除了照例有小儿路迷、小偷被偷、车夫纳妾、少妇忤逆、妓馆减价、犬竟产猫……的各种轶闻，倒详细刊登了班禅抵京第一天的大菜单，早茶就有麦皮粥、火腿蛋、炸鱼、牛肉扒等等。*

*……直到先生逝世第三日，报上总算出现了段执政以中山首创共和，有功民国，决定颁给治丧费六万元的报导。……同一版的报纸有关先生的篇幅中，最大的广告是“仁丹”总行刊登的悼词，“仁丹”企业负责人森下博特别提到与先生之间的私谊。……盒子的商标上是先生亲书的“博爱”二字，细字则印着“仁丹”是淋病梅毒的断根新药。*

这乱糟糟的日常生活，这荒诞到真实极了的当代现实，一下子把我们从“革命·爱情·死亡”的浪漫神话里同时解救了出来。平路的小说创作一向致力于拆解传统迷思，探讨虚构与现实之间的复杂关系。可是在这部长篇小说里，她或许是过于“情深必坠”了，在破解“革命神话”的同时，却无意中构筑了某种“爱情神话”或“死亡神话”。

幸好，还有麦皮粥和“仁丹”。

# 聆听话题的声音

《时间的话题：对话集》，西西、何福仁著，素叶出版社1995年10月出版。

学会对话的关键并不在如何开口言说，而在学会安静地"聆听"。西西和何福仁都是自认为不善言辞的人，却在十来年断续的对话中"说出一本书来"，这便是善聆听者的果实了。在这个因喧嚣而失聪的时代，读到一本这样的对话集，是颇令人喜出望外（"大抚右耳"）的事。

首先当然是对话者之间的相互聆听。世间的许多所谓"对话"其实是"训话"或"采访"，就因为其中不但缺乏相互的聆听，甚至连单向的聆听也付缺如，有的只是与某方"沟通"或向名人"探秘"的心态。而这本书中你常常会读到这样的句子，譬如谈到卢卡契来自马克思的"整体性"概念时，何："再多说几句是否太闷了？"西："不闷。"（页119）又譬如谈到阿根廷作家博尔赫斯与拉美政治的关系，西："说完了没有？"何："还没有。"西："请继续。"（页74）这些未必是对话时的实录，或许是整理时为了划分过长的段落而加添的"调节记号"，我却觉得颇能传达相互聆听的那种氛围。

## 对话的关键是学会聆听

更重要的是聆听"话题"的声音。对话者决不自以为是某某话题乃至任何话题的主宰，可以对之颐指气使，招之即来，挥之即去。恰恰相反，他们总是恭恭如也，问："从头说起好吗？"或："怎么开始一个'时间'的话题？"很多时，不是我们选择了话题，而是话题选择了我们，令我们有莫大的福份在其中成长。有许多静候话题来临的时辰。有许多跟随话题的方向去思索的契机。有时我们迷失在话题的迷宫之中，细心寻找那条"阿里阿德涅（Ariadne）线"。有时话题干脆离我们而去；我们只有再读书、思想、生活，也许哪一刻又会与它劈头相遇。

追踪这本书中的"话题"的来龙去脉是满有意思的。话题始于书末"附录"里的三篇：《童话小说》、《脸儿怎么说》和《胡说怎么说》，以讨论西西自己的作品为主。谈到《碗》、《煎锅》、《图特碑记》、《胡子有脸》和《我城》，不是自我评价和阐析，而是谈到创作时的背景、过程，"为什么写"和"怎么写"，一些可供比较的作品，等等。其中最令我感兴趣的有两个"小话题"：一，是报纸上连载的长篇小说到出单行本时的修改，如《我城》原有十六万字，出书时自己删成六万——媒体之间的这种转换对比极有意思；二，西西从六十年代的"存在主义"的沉重转向一个"比较快乐、活泼"来看"存在"的

创作路向，而“童话写实主义”显然赋予这种转变一个极有利的形式。

也许，西西觉得，这种“拿着镜子去飞行”的“水仙花”式对话本身，不太对劲儿？其实这三篇的副标题里都有“及其他”的字眼，而正题里则有“怎么说”的疑问，在在显示了一种自觉，一种对话题性质的儆醒。于是这三篇屈居“附录”，而“其他”反而顺理成章，成了正文的话题了。

## 话题里带进的众声喧哗

话题，其实，也常受对话者身处的历史时空的渗入。正在看世界杯足球赛，遂联想到巴赫金（M. M. Bakhtin）的狂欢节理论，再谈到“复调小说”和“戏谑传统”。海湾战争，想起《天方夜谭》的故乡，谈起“电子时代的战争叙事”与欧洲的“中近东神话”。话题决非来自仙山缥缈之处，话题里嘈杂着时代与现实的声音。本书对话者的关心首先在社会文化脉络中的种种“发声位置”，然后是它们的种种“发声方式”。

倘要将对话集中提到的人名和书名全都罗列出来，将是一张长达数页的书单，足可作为涉猎当代小说叙事理论或文化批判理论的，一份有价值的参考书目。这么说也许会吓得某些读者望而却步，其实本书一点也不高深古奥。谈足球、电影、战争、童话、旅游、摄影、作家、文学，当然，也有理论。却谈得深入浅出，书扉上说本书“普及与精致并举，寓严谨于从

容"，所言非妄。最大的挑战当然是《卢卡契、布莱希特、形式主义之类》这一篇了，单看题目难免会为他们捏一把汗的，居然也"不闷"地谈了下来——倘能多聊点当年香港排演布莱希特戏剧的情形就好了。

谈得最多的似乎还是这三位：阿根廷的博尔赫斯，意大利的卡尔维诺，和法兰西的巴特，俨然组成了一个"话题丛"。确实话题丛生，由巴特的《明室》谈到了三位大师的母亲，谈到了"爱"和"死亡"，谈到摄影里的"刺点"（punctum）；再谈到博尔赫斯的早期作品，似乎是要摆开阵势，把他的一百来篇小说，一一细说了。西西说：博尔赫斯和卡尔维诺"这两位幻想力十分丰富的小说大师应是当代年轻人最好的一种文学教育，他们的作品能刺激想像，令人也参加创作，而且创作不是一件苦事"。（页 78）这颇能解释这两位巨匠与八十年代以来本港小说创作之间的关系。但西西立即引卡尔维诺的另一段话警告说：

*幻想，就像面包上的果酱，要不是涂在面包上，果酱就没有形状，落空了。果酱的滋味是由于有了面包，尤其是很好的面包。（页 78）*

## 聆听，分辨，并且发声

对话者聆听着话题里的声音。实际上，到了二十世纪末的

今天，我们的任一话题里都无法不让世界地域的多元声音众声喧哗。以“东方神话”论作闭目塞听的借口，将会陷入另一种“监牢思维”之中而不自知。对话者的应对之道是细心地聆听，分辨，同时，加入自己的声音。因了这缘故，当我读到书中，西西随时提到李汝珍的《镜花缘》、鲁迅的《阿Q正传》，何福仁不断提及陶潜李白杜甫王维苏轼乃至段成式，提到张爱玲、沈从文，提到香港街头用南音讲故事的瞽师杜焕，你发觉尽管它们在书中所占篇幅不大，却正构成了我们聆听当代话题的基本音声背景。

# 莫言的《丰乳肥臀》

《丰乳肥臀》，莫言著，作家出版社 1995 年 12 月出版。

莫言的长篇新著，蓄意用如此饱满的书名来惊世骇俗或媚俗，来挑战或挑逗读者的阅读想像。这一招也许是一把双刃剑，既误导了读者的阅读期待，也可能损害到作品的内在价值。其实，这部长篇小说，可以说是莫言对自己十年来小说创作的一次精心总结，意义重大。关心当代大陆小说写作的人，万不可将此书轻轻放过。

## 十年来小说创作的精心总结

小说共分七章，其结构仍是莫言最喜欢使用的“家族史”架构。叙述者“我”上官金童是母亲上官鲁氏与瑞士老牧师马洛亚的私生子，小说用了开头整整一章的篇幅来写“我”出生那天发生的事情。墨水河桥头乌合之众的血肉横飞抗日阻击战，是大家已很熟悉的《红高粱》情节。马洛亚牧师则曾经出现在中篇《梦境与杂种》中。这些片段的重现或再改写大大扩张了小说的容量，给你的感觉，仿佛不是只在读莫言的这一部

小说，而是不断回顾你以前读过的全部莫言小说。

## 生育、繁殖、性与政治的奇异交织

这部题献给母亲在天之灵的小说，据莫言自叙，也是敬献给中国农村所有母亲们的。小说的主角无疑是生养了八个姊姊和金童的上官鲁氏。“乳房”主题贯穿了“我”对母亲与姊姊们浓墨重彩的描述。姊姊们充满传奇色彩的婚配（大姊来弟嫁给汉奸沙月亮，二姐招弟嫁给国军司马库，五姐盼弟嫁给共军政委鲁立人，六姐念弟嫁给美国飞行员巴比特，等等），将四、五十年代的战争、杀戮、斗争，恩怨仇雠，有机地编织进丰乳飞舞、肥臀摇摆的热辣猩红场景之中。母亲骂骂咧咧，却又任劳任怨，一个又一个的养育大了来自各敌对阵营的女婿们的儿女。显然，生育、繁殖、性与政治的奇异交织，是这部小说中最令人目眩且叹为观止的部分。

母亲说：

*这十几年里，上官家的人，像韭菜一样，一茬茬的死，一茬茬的发，有生就有死，死容易，活难，越难越要活。越不怕死越要挣扎着活。我看到我的后代儿孙浮上水来的那一天，你们都要给我争气！*

或许可以将这段平平无奇的话读作这部小说的一个“纲”。因此，我觉得，小说中最好的章节，当数写母亲带着小孩子们

和一头奶山羊，在国共内战的辽阔战场上逃难：络绎不绝的担架队、伤兵、融雪的道路、火光与鲜血。莫言不失时机地将民间的神鬼传说，疑幻疑真地写入这逃难的漫漫长夜，令这嘈杂纷乱的场景，平添了几分凄艳。世事纷繁剧变，唯有这块土地上的恐惧与希冀，一如既往。

## 意象、色彩、气味、声音

莫言“披头散发”的文体也一如既往，丰富的意象、色彩、气味、声音蜂拥而至，令人应接不暇。他最拿手的是将飞禽走兽家畜牲口的生死争夺，浑然一体地写进人世间的纷扰喧嚣之中。正如我们在第一章就看到的，上官鲁氏临盆难产之际，上官家的母驴也正在生骡驹子。人是杂种，牲口也是杂种。两段生育的交叉剪接，咄咄如画。另一好例是村民们掩埋尸体时与乌鸦群的搏斗，读来真是惊心动魄。

书名所点明的意象当然在小说中随处可见，作为到十三岁了仍不愿断奶的叙述者上官金童，莫言给他任何机会来表达对丰乳的遐想。但出现得过于频密之后，可能反而削弱了作者赋予它们的重要象征作用。

# 世纪末寒夜中不灭的烛光

《再思录》，巴金著，香港三联书店1996年2月出版。

巴金无疑是二十世纪中国文学中最重要的作家之一。无论是他早期的《灭亡》《新生》《激流三部曲》，还是四十年代的《寒夜》《憩园》《第四病室》，以至文革后的五卷《随想录》，无不见证了中国大地上的血泪与苦难。而他本人历经浩劫仍屹立不倒的写作身姿，比他笔下的数百万言更具有一种照耀整个世纪的、知识者良知的象征光芒。可惜巴金老人，一九八七年完成他的“五卷书”《随想录》之后，因年逾八旬，身体又不太好，曾宣布就此“搁笔”。然而，八年后我们又读到了他在此期间用颤抖的手、炽热的心，为读者写下的四十八篇文字，题为《再思录》，由香港三联书店出版。这一次，他在序里说：

*我再说一次，这并不是最后的话。我相信，我还有机会拿起笔。*

## “这并不是最后的话”

是什么令一个九旬老人坚持不肯放下他的笔？他不是已相

信五卷《随想录》的一百五十篇文章，已为读者盖起了一座他自己的“文革博物馆”了么？这八年里老人的日子并不是太好过，病痛的折磨尚不算什么，文坛的明枪暗箭、文集的开天窗之类，才是最令人扼腕长叹感慨系之的事。但你读到书中那些襟怀坦白、一以贯之地激情洋溢的文字，就会像见到书前那帧黑白照中年轻人般灿烂的笑容时一样，暗喝一声彩，精神为之一振。

老人说他自己唠叨，书中他唠叨得最多的仍然是“讲真话”三个大字。文革仿佛是个梦魇，令世界着了魔法，对巴金老人来说，“讲真话”便是解除梦魇和魔咒的三字真言。所以他在书中一而再、再而三地重复这句话。这句话果然也令不少人头疼，终于祭起个法宝来招架，曰：“讲真话不等于讲真理。”这一招反而露了原形，原来他们讲尽假话的目的就在于垄断“真理”。老人说：

> *我提倡讲真话，并非自我吹嘘我在传播真理。正相反，我想说明过去我也讲过假话欺骗读者，欠下还不清的债。……我不坚持错误，骗人骗己。*
>
> *安徒生童话里的小孩分明看见皇帝陛下“什么衣服也没有穿”，就老老实实地讲了出来。我说的“讲真话”就是这样简单，这里并没有高深的学问。*

当然问题决不会那么简单，因为安徒生没有告诉我们小孩

子后来是不是被打翻在地，踏上了千万只脚。

## 篝火灰堆中的火星

但《再思录》中最珍贵的文字仍然是老人清晰如昨的回忆。相当一部分是关于自己的创作：给《巴金全集》各卷写的“代跋”再现了当年写作的情境，以及晚年回顾时对作品更清醒自觉的评判。老人用了一个颇生动而准确的比喻：这些作品就像寒夜中用幼稚而真诚的热情点燃的篝火，爱国主义、人道主义、无政府主义一直在燃烧，六十年了，留下一堆一堆的灰烬，但是或多或少的灰堆中仍有爆亮的火星。由于《全集》中收入了不少佚文、绝版的文集、书信和日记，是以前的各种选集所未见的，有关的说明与回忆都极具价值。其中，又以五十至六十年代“遵命文学”时期，表态文章、检讨信的写作情况，披露“头悬达摩克利斯之剑”时的心境与身境，最为令人关注。

## 刺痛人心的回忆

而书中感人至深的篇章，当属回忆亲友的那些文字。二叔李华封是一个开明的律师，曾在成都老家教他和三哥读《左传》和《聊斋》，拍着桌子说：“必讼！”从小教他写文章要有骨气。后来巴金却把他采入《激流》写成了守旧派高克明。

（《怀念二叔》）写到旅法时的朋友吴克刚和卫惠林，老人说："倘若当初我的生活里没有他们，那么我今天必然一无所有。"（《关于克刚》、《怀念卫惠林》）还有一同创办《收获》的章靳以、日本友人井上靖等等。怀念最深切的莫过于沈从文了：从三十年代的交往，写到五十至六十年代有限的几次见面，一直到从文逝世后中国报刊的缄默。其中最令人动容的是讲到文革中，自己也在难中的沈从文，千方百计托人打听到巴金的近况和地址，并且写了五页纸的长信问候他们。这封信给了已经病倒的萧珊极大的安慰："还有人记得我们啊！"巴金接着写道，由于缺乏勇气，"我没有寄去片纸只字的回答"，"我还是审查对象，没有通信自由，甚至不敢去信通知萧珊病逝"。

历史是什么？历史即至今仍然刺痛人心的记忆。在这个意义上，巴金老人的《再思录》是继他的《随想录》之后的又一篇祭奠苦难时代的碑铭，是世纪末寒夜中又一星不灭的烛光。

# 此恨绵绵无尽期

《长恨歌》，王安忆著，作家出版社 1996 年 2 月出版。

一九四六年，十七岁的王琦瑶参加上海小姐选美，夺第三名。天生丽质难自弃，自然而然被国民政府某单位李主任“包起”，住进爱丽丝公寓。时局巨变，李主任空难丧生，王琦瑶避难邬桥乡下，遥想上海：

*上海真是不能想，想起就是心痛。那里的日日夜夜，却是情义无限。……上海真是不可思议，它的辉煌叫人一生难忘，什么都过去了，化泥化灰，化成爬墙虎，那辉煌的光却在照耀。这照耀辐射广大，穿透一切。从来没有它，倒也无所谓，曾经有过，便再也放不下了。*

王琦瑶本是上海弄堂千家万户寻常女儿，却赶上了战后沪上锦绣繁华的末班车。王安忆以绵密饱满冗长拖沓的二十九万字，藉此铺排出一个女子与一个都市四十年的痴嗔歌哭、爱恨纠缠。究其实，小说的第一部尚只是延续了张爱玲式的“情妇”主题；第二第三两部，才令读者大开眼界，得以一探葛薇龙、白流苏一流角色，在“共和国”黄浦滩头的数十年舞台上，如何演出她们的痴情畸恋、幻影人生。

## 一个女性与一个都市

四十年代末的恩怨情仇，对张爱玲来说是个文学想像由盛而衰的“终结”，对王安忆来说却仅仅是她的“长恨歌”的开始。住回靠近淮海中路的“平安里”，王琦瑶以替人打针和织毛衣为生。无产阶级专政的上海屋檐下，饮食与男女仍继续着亘古难移的日常逻辑。落魄的富家小开、“毛毛娘舅”康明逊，“共产国际的产物”、中俄混血儿萨沙，以及四十年代至今守身如玉的追求者程先生——在王琦瑶和他们这一女三男的情欲追逐之中，王安忆写尽了爱其所不能爱、不当爱，由情生爱，由爱生怨的种种曲折。在“困难时期”的一九六二年，王琦瑶毅然生下腹中孽胎。乱世男女的自私偷欢，在在衬显了大上海昔日繁华的缓慢倾圮。张爱玲所谓人世“惘惘中的”大破坏大威胁，竟在此中得到详尽的新诠。

## “老克腊”午夜梦醒

八十年代的上海重拾繁华，“把损失的时间夺回来”，急切中有缅怀，贪婪中有诚实，浮夸里有一往无前的勇敢——小说的第三部写来真是令人感动，也最是令人惊心动魄。四十年前的“上海小姐”此时重出江湖，反倒成了时尚中的“底蕴”，周街假时髦中的真时髦，满世界虚荣心里坚定的支撑，流逝的

“老日子”和“旧时光”的常青不凋活标记。王琦瑶们才是当今上海繁华之中的“真谛”。然而岁月的残酷，无论如何悉心包藏，也还是留下了痕迹。一旦王琦瑶的最后一个恋人“老克腊”出现，这残酷便宿命地包含了哀伤和惨痛。“克腊”这字来自英语 colour，表示着那个殖民地文化的时代特征。所谓“老克腊”是指某一类风流人物，在全新的社会风貌中，保持上海的旧时尚，以固守为激进的。他们听老唱片，摆弄“罗莱克斯”120 旧照相机，戴机械表，喝小壶咖啡，玩老式幻灯机，穿船形牛皮鞋。王琦瑶遇上的这位只有二十六岁，年纪足足比她小了一半以上。四十年的锦绣繁华故事，讲到快收尾的时候，变成令人发寒发热的梦魇。“老克腊”午夜梦醒，瞥见王琦瑶枕头上染发水的污迹，手脚冰凉。

## 无声的镜像

王安忆在张爱玲去世后曾写道：

*……玲笔下的上海，是最易打动人心的图画，但真懂的人其实不多。没有多少人能从她所描写的细节里体会到这城市的虚无。正是因为她是临着虚无之深渊，她才必须要紧紧地用手用身子去贴住这些具有美感的细节，但人们只看见这些细节。*

对《长恨歌》中的无数细节亦当作如是观。王安忆层层叠

叠地堆垛最写实的日常细节，却成就了一幕幕最虚无的场景，在花团锦簇的“好”里写那最无奈无望的“了”。试读以下两段情境，一在虹桥新开发区的大酒店，一在旧区的红房子餐厅——

*走廊里静静的，一按电钮，电梯无声地迅速上来，走进去，门便合上。三面都是镜子，镜子里的脸是不忍看的，一句话皆无，只看那指示灯，一一亮下去，终于到了底。*

*窗外的天全黑了，路灯像星星一样亮起来，有车和人无声地过去。树在晚风中摆着，把一些影一阵阵地投来，梦牵魂索的样子。这街角可说是这城市的罗曼蒂克之最，把那罗曼蒂克打碎了，残片也积在这里。王琦瑶有一时不说话，看着窗外，像要去找一些熟识的人和事，却在窗玻璃上看见他们三人的映像，默片电影似地在活动。*

无声的镜像疑幻疑真，这“无声”却是这城市心底的歌哭，是堆积起来的万声之声。“镜像”则不单是细节，而且是这长篇小说的结构。王琦瑶的故事，始于照相店玻璃窗里摆放的一帧被命名为“沪上淑媛”的肖像；亦始于与女同学一道游览电影制片厂，见一女角僵卧床上，头上一盏电灯摇曳不止。到小说的结尾，王琦瑶被窃金贼勒死在自己的床上——

*在那最后的一秒钟里，思绪迅速穿越时光隧道，眼前出现了四十年前*

*的片厂。对了，就是片厂，一间三面墙的房间里，有一张大床，一个女人横陈床上，屋顶上也是一盏电灯，摇曳不停，在三面墙壁上投下水波般的光影。她这才明白，这床上的女人就是她自己，死于他杀。然后灯灭了，堕入黑暗。*

这是回忆与想像、文字与映像、结局与开始的叠合，海上百年春梦，恰如黑白胶片般转入死寂的暗夜之中。王安忆以她的精心杰构《长恨歌》，无声地向老上海的残骸致哀，地老天荒，碧落黄泉，此根绵绵无尽期！

# “百科”香港“童话”香港

## ——读西西的长篇小说《飞毡》

《飞毡》，西西著，素叶出版社1996年5月出版。

如何讲述一个（现代）都市的百年沧桑生长史？依了长篇小说的传统，可以采用“家族史”的方式。通常是一个野心勃勃的乡下穷小子出来打天下，居然就与体面人家联了姻。叙述的线索由此蔓延交错，穿梭于华厦高楼穷街狭巷社会各行各业各阶层，藉着金钱、权势与情欲的主题结构，叠加家国、种族、性别与世代的文化价值冲突，由是编织出芸芸众生的恩怨情雠、盛衰荣辱、升降浮沉。一个都市“人间喜剧”的发育迁变，于焉而“立体地”呈现。乍一看西西的《飞毡》，卷一开始不久，家具行叶老板的独女叶重生，便嫁给卖荷兰水的花顺记的独子花初三，你以为下来这卷一卷二卷三，必是肥土镇上“花叶重生”，花家叶家“家族史”的展开。细读才知道，花家三代的赓续绵延在书中根本无法视为传统意义上的“家族史”。“家族史”太沉重太浓烈太斑斓也太立体了，西西编织的是另一类平面织物。花初三某次被叶重生手中的斧头吓得飞跑，一直跑到德国去学完了考古学才回来，回来答应不再跑了也就相安无事，继续其为人夫为人父的角色。除了这一大为弱化了的

事件勉强可算作“恩怨情雠”，书中的各色人等之间，甚至没有多少明显的利害冲突。

## 关于“肥土镇”的“百科全书”

平淡若此，如何支撑一部长篇小说的结构？其实人物并非此书的“主角”，他们之间无冲突的松散关系，反而织就了另一“主角”的基本背景。这主角无以名之，大约可唤作“知识”。书中“人物”大致可以分为两类。一为各行各业的平民，士农工商，无不敬业守恒，孜孜兀兀，终为肥土镇的繁荣打下基础；一为不太为谋生计着急的“痴人”，如人称“花家二傻”的花一花二，或养蜂，或种蕈，翻书查资料。前者提供了广泛的都市人类学和地域民俗学的“知识”，从茶楼的“一盅两件”，到大排档的炒粉炒饭，从南音《客途秋恨》到早年的“番文课本”，从红木家具的样式到当铺内部的坚固格局。后者在书中的功能便是普及必要的科学新知：昆虫的种类与习性，地毯的编织与保管，货币的性质与银行的职能，乃至小行星的发现与命名、碳十四的测定及其作用。简言之，西西把《飞毡》写成了一部与“肥土镇”有关的“百科全书”。

“百科全书”是西西所喜爱的拉丁美洲作家博赫斯的重要喻象，但在博赫斯那里，“知识”是“象征符号”与“专家系统”相互作用的结果，是虚构和想像的产物，其权威性是值得质疑的。《飞毡》里的“知识”却过于结结实实了，似乎非如

此便不能支撑一幅“清明上河图”式的精细画面，非如此不足以为肥土镇居民的琐碎平凡的感性生活提供一知性的理解基础，非如此不足以为“地图上针眼大小”的地域民俗史联结起辽远的后现代视野。肥土镇的生长史，无疑伴随了这一套源自欧罗巴的“百科全书”式知识系统的全球化过程。反讽的正是在于，这套知识系统将肥土镇居民卷入现代都市化的进程，一方面为他们的日常生计提供了无数新的挑战与机会，另一方面却日渐摧毁着他们的风俗民情。前者体现于花顺记荷兰水作坊的绝处逢生，后者不但体现为叙述者详尽记录保存民俗资料的苦心孤诣，更体现为叙述中难以掩映的丝丝怀旧情愫。然而两者在叙述中的不平衡仍是很明显的，知识系统的优势地位藉了肥土镇的繁荣起飞而炎炎煌煌，譬如写到彩姑的鞋底打“小人”或心镇的“正宗野味”时，“百科新知”压倒“民俗旧情”的权威性便经由讽刺的笔墨而俨然呈现。如果对“知识”这位主角在长篇小说中的尴尬地位作以上方式的解读是可行的话，你就会对“百科全书”中的某一明显的不“全”而感到遗憾。譬如经由盎格鲁王御准并获巨龙国担保还将持续半百年的“跑马”，对肥土镇的经济民生文化心态的影响至巨，正是探讨多元“知识”冲突交融的大好所在。却被叙述者轻轻放过，几乎未置一词，殊可惜也。

## 成年人的童话与寓言

抗衡冷冰冰的现代后现代“百科新知”的，不单靠感性亲情和民俗怀旧，更靠与科学飞行并列的另类飞行——“神话的魔力”。百科全书被置于神话的整体框架中来编织，更重要的是，被置于一种返朴归真的童话语调中来叙述。西西回到《我城》年代麦快乐天真无邪的口吻与眼光，来讲述肥土镇小民百姓的百年日常生活史。一种顺其自然的语调，一种相信凡事否极泰来的语调，一种几乎是倚天由命却又不乏好奇的语调。在这种语调中自是无法安置传统“家族史”的主题结构诸如国恨家仇之类，甚至讲到灾难时（洪水、木屋大火、银行挤兑等），也是九分天灾一分人祸，每每淡淡带过。被三把火烧光了身家的花顺记老板说，只要人还安在就好。西西曾一再探讨童话与小说的关系，更以这种所谓“次文类”的叙述方式来消解长篇小说的“史诗”幻觉。但是，甚至小孩子读的童话温馨美丽如《白雪公主》《小红帽》者也难免丑陋的情感乃至凶残暴戾的事情；反而像《飞毡》这种成年人的读物可以大胆略去“现实”中的种种“太沉重”。残忍的事情却正好是，快乐的肥土镇童话在在反证了：“快乐是一种今天最缺乏的情绪”。

童话叙述令西西有效地处理肥土镇百年史中一些棘手的时段。卷三的开头数节，空间突然跳到子虚乌有的飞毯岛，花里耶回到肥土镇已见物换星移。花艳颜参加“货不对办”的“乌

托邦之旅"旅行团，回来才发现真正的乌托邦可能就是生于斯长于斯的肥土镇。肥土镇不在地震带上，却受了巨龙国广泛地震区的影响，满城纷纷讨论防震事宜。这些若即若离的寓言式叙事，令卷三最具知性思考的深度。但"即"与"离"的分寸一向难于把握，飞毡的遨翔有利于我们俯瞰肥土地形地貌，甚至到冰山雪谷一赏北国风景，却也可能令我们失去关心肥土镇百年命运的那个"焦点"。其实，童话也可以仍然直面现实与人生的。西西的"肥土镇的故事"系列，初时或许产生于"子夜时分马车变回南瓜"的童话意念。十余年后，你却发现，譬如在《肥土镇灰阑记》里的忧患与张力，莫非也服食了花一花二用"自障叶"配制的药糖，在读者面前愈褪愈淡，愈退愈远，飘然逸去了么？

# 语言中的生存秘密

## ——读韩少功的长篇小说《马桥词典》

《马桥词典》，韩少功著，作家出版社1996年9月出版。

《马桥词典》不是一部通常意义上的“词典”，而是一本“挪用”词典形式的长篇小说。它不以章节或章回来划分情节阶段，简直就摒弃了主导情节，只是收录马桥人日常词汇凡一百五十条，将词的释义、语源追溯、用法比较、传说轶事及作者的议论抒情分置于这些词条之下。所谓“词典形式”，颇为庄而重之，“像煞有介事”：有编撰凡例，有“条目首字笔划索引”，亦有“词条互见”；有时更注出某字的特殊读音，可惜未用国际音标，挪用不够彻底。一般词典中的词条释义具有语言学上的普适性，即使是方言词典也以能覆盖某一方言区为准的。韩少功的这本却纯以“马桥”这小小村寨的用法作准。

### 语词与人的命运

“马桥”乃当年楚大夫屈原流放地，亦是词典编者“我”在文革期间上山下乡当“下放崽”的所在。悠悠沧桑岁月，尤

其是近百年来的政经风云，与这个特殊文化空间的生活方式相作用，一一渗入马桥人的语言行为之中。这一百五十个词汇，正与其他日常用语一道构成一语言网络，承托了深刻的历史文化内容。马桥人与外来者的生存欲望和悲欢挣扎，遂于焉隐隐然呈现。

"词是有生命的东西。……它们在特定的事实情境里度过或长或短的生命。"语调和事实情境的复杂关系，语词和人的命运生命的复杂关系，是本书所再三致意之处。于是词的释义无不具体化，与具体的历史记忆密切相联无法剥离。不单"马疤子""马同意""九袋"这样的本地人物志，带出可歌可泣可惊可怖可悲可笑的故事，一些较为通行的词汇，也同样充盈着历史的具体性。譬如"老俵"一词只是湖南江西两省人之间简单称呼，释词却提到明末张献忠的屠杀湘人，遂有十万赣人填湘；而本世纪六十年代的饥荒，便又有了一次湘人填赣的浪潮。随即便见到一位从江西回马桥探亲的汉子马本仁，敬着纸烟称"我"老俵，平平淡淡说起当年因一罐包谷浆而远走他乡的悲苦故事。至于"台湾"、"汉奸"、"天安门"这些大词，在马桥都各自有其独特的涵义，亦都深蕴了茂公一家数十年颠颠倒倒啼笑皆非的命运行程。

## 对词义的文化探析

韩少功最感兴趣的是词义的衍生、迁延、歧变。"醐"字

的四种音调代表了四种微妙的不同涵义。“他”与“渠”同为单数第三人称，却有远指（那个他）近指（这个他）之分。“醒”字在马桥人的用法里是蠢的意思，“醒子”指蠢货；在自以为“众人皆醉我独醒”的屈原的流放地，村人们提供了对愚昧与明智的另一种界定。正是这些对词义的文化探析，伴随马桥日常生活及历史记忆的半抒情半嘲讽的叙写，揭示了蕴含在语言中的生存秘密，构成了小说中最引人入胜的篇章。

# “张腔”“胡说”忆前身

## ——读朱天文的小说集《花忆前身》

《花忆前身》，朱天文著，麦田出版公司 1996 年 10 月出版。

王德威主编的“当代小说家”系列，意在为两岸三地的小说的“当代史”提供见证，为世纪之交的中文小说风景，错综浮动的画面追踪显影。其编法，不同于一般“大系”“文集”之“讲究回顾总结，成其大统”，而是首尾开放，与时俱变，灵活多样。精选作品之外，亦收入小说家创作年表，以及评论文字与王德威为每集所写的序论。这当亦为小说读者，见识评家如何立足文学历史与作家作品对话往返，平添一阅读景观。首批推出四种，不约而同，均为两岸三地当红的女作家。朱天文的《花忆前身》，是我读到的第一种。

本集收入短篇小说七篇：《小毕的故事》（一九八二）、《伊甸不再》（一九八二）、《炎夏之都》（一九八六）、《柴师父》（一九八八）、《尼罗河女儿》（一九八九）、《红玫瑰呼叫你》（一九九〇）和《世纪末的华丽》（一九九〇）。以及未写完而停笔之长篇《日神的后裔》（一九九二）已发表的第一、二两章，和获大奖长篇《荒人手记》（一九九四）的第五、六两章。

熟悉朱天文作品的读者当能看出，所选者确为得见其创作来路的“里程碑”意义之作。从眷村男孩女孩的成长故事，到大都会混哥混姐的青春不再，再到“无祖国”荒人同志的忏情感官文字之旅。从缘情似水的闺秀文字，写到世纪末的繁复苍凉，再写到似偈非偈资讯堆积的耽美绮靡。短篇选缀与长篇片断，正堪一探朱天文个人创作史与思想史的脉络。

## 从狂人到荒人

但小说部分只占全书篇幅的一半还弱，集子中更令人注目的反而是非小说的那些篇章。王德威的序论题为《从〈狂人日记〉到〈荒人手记〉——论朱天文，兼及胡兰成与张爱玲》，显见得是从“文学史”流变角度立论的文章。《狂人日记》的引入，展示中国现代文学两端不可思议的参照对应：同是身陷孤绝无望的写作情境，狂人见证古中国的颓废与恐怖，荒人却传达禁色之爱的浮华无依；同是铺写社会的伪善与不义，狂人排出礼教吃人的血腥意象，荒人却注定独自吞噬同志们逐色而死的苦果。狂人尚能发出“救救孩子”的微弱呼声，荒人却眼睁睁看着“新新新人类”弃老鳄鱼们不顾，长驱直入“圣域传说”的电玩虚拟空间。结论是，“从革命同志的情写到爱人同志的情，中国现代文学走了一大圈，志气变小了，但也更好看了”。

至于论朱天文而兼及胡兰成与张爱玲，更涉及现代文学一

段“温新”而“知故”的渊源、因缘。胡与张爱玲曾有一段沦陷情缘。战争末期，胡因汪伪幕僚，四处逃亡亦四处留情，张胡婚姻终以离异告终。一九七四年，六十八岁的胡兰成应文化大学之聘赴台任教，其《山河岁月》与《今生今世》二书，亦分别在台重新出版。读大一的朱天文及其姐妹，以及后来雅集“三三”文社的一班文学少年，遂于此时与“胡爷”结缘。而胡的多数作品，日后亦由朱天文总其成，分别刊印流布。话说张胡姻缘虽昙花一现，张却成为胡创作的重要缪思。由于家学渊源，朱天文早已熟读张爱玲，受了人文导师胡兰成的点拨，更平添一番“诗礼江山”的“剑气”。王德威由此分梳朱天文创作中的“张腔”与“胡说”，如何推衍张爱玲的“苍凉”美学，如何活用胡兰成的“华学科学与哲学”，结论是，亏得朱天文“小儿女的天真与认真”，才得以与祖师爷爷祖师奶奶相撷别，走出自己的创作之路来。

## 神姬之舞

但用这种谱系学方法来更细致剔抉爬梳朱作（尤其《荒人手记》）中的“胡说”的，是集子中黄锦树的长篇论文，《神姬之舞——后四十回？（后）现代启示录?》。论文界定“胡说”来源较杂，有《周易》生克之道，禅宗之感悟说，《诗经》温柔敦厚的美学，以及日本之阴性美学等等，其构成方法乃是非逻辑的直观感通，唯“此心”是证，“结论先于论证”的。正

因为如此，知识在“胡说”中是作为感性材料而完全文学化美学化了，遂亦能如此方便无痕迹地体现于女弟子的小说创作之中。由是，在朱天文诸作中，处处可以看到以华丽的色相为中介，达至色欲、修行与美学的综合为一。肉欲被转换为情欲，情欲被转换为美的文字，最后超越文字指向“礼仪之美”的价值执守。经由朱文与胡文的繁复比对，黄锦树论证了《荒人手记》乃是朱天文对“早年信仰”（“兰师”的人文教养）的致敬致祭之作，是在末世以“文字炼金术”所作的告解/救赎/修行，是召唤以“感兴”为特征的“太阳女神”时代的一支“神姬之舞”。

## 来日大难口燥唇干

明显地，为了回应本书序论和论文谱系学研究的阐释，朱天文为本书写了《自序：花忆前身——记胡兰成八书》，打破了她自张爱玲逝世以来关于张、胡、“三三”回忆追思的沉默。道是：“趁我这一代人至少还知道有胡兰成，而我亦还有挂念有所辩之时，写下点什么来。我恐怕现在不写，再老些了，更淡泊了，欲辩，已忘言。”这篇“有所辩”而作的自序颇长，约占全书篇幅的四分之一。朱天文夹叙夹议，大量引述胡兰成给“三三”青年的书信，显然是一次为了忘却的纪念了。序的一开头所节引张爱玲一九七一年六月给朱西宁的连续两封信，乃专为辩正有关张的先生赖雅的误传而写的，对“张迷”们来

说，自具史料价值；但朱天文更欲借此传达这种“尽管诧笑，也随它去”却仍“有所辩”的张派作风。那么，所辩者何？除了对“忠/奸”、“忏情/兼爱”等世人念兹在兹的关节有超乎常识的解释，对小说写作的“溯史”而言，重点当在与李维史陀“暗合”的胡氏“神话解谜之书”了。野性的思维，神话的思维，从具象之物来，亦还原到具象之物止。格物，致知，诉诸直观与感兴。由是又引入女神传统与男神传统，美感动人，理论压人，遂起纷争，却又不离不弃，互相受教。准此，可知为何《荒人手记》的叙述者，一旦选定为“装在男性躯体里的一朵阴性灵魂”，便可炼嗅觉、颜色学、旅游人类学、佛禅偈语于一炉，繁缛缠绵，滔滔而出。然而这“有所辩”，反复申说，一书而至八书，虽说“不是招魂，是博君一粲”，仍隐隐然有胡式的“杀气”在。莫非又如张爱玲意识到末世之“惘惘的威胁”，典出乐府，曰，“来日大难”，说了又说，“口燥唇干”无人听？

# 在语言中漂流

## ——读北岛的诗集《零度以上的风景》

《零度以上的风景》，北岛著，九歌出版社 1996 年 11 月出版。

继《午夜歌手》之后，这是北岛在台湾出版的第二本诗集，收入自一九九三年以来的诗共五十首。北岛的诗作多为短诗，写于一九八六年的长诗《白日梦》似乎是个例外。但陆续发表的多首短诗，辑为诗集出版时，正不妨将这些短诗的集合，策略地重读为一首“长诗”的。于是你发现，一些反复出现的词和句子，意念和想法，使不相干的片断产生对应和参照。譬如说，那个分裂的、不断地互相质询的抒情自我：“我从明镜饮水/看见心目中的敌人”（《这一天》）、“你在你的窗外看你/一生的光线变幻”（《失眠》）、“一个来自过去的陌生人/从镜子里指责你”（《不对称》）、“你这不肖之子/用白云擦洗玻璃/擦洗玻璃中的自己”（《工作》）。第二人称“你”在这本诗集中频繁使用，正是一个“我”的“镜像”。这两个互相质询反诘的“自我”，给诗歌带来复杂暧昧的主体声音，与北岛早年那个高亢激昂的抒情自我已大不相同。

## 镜中的自我

早在作于一九九○年的《乡音》里，第一行诗便是“我对着镜子说中文”。诚然，“祖国”的意义最终残剩为、或者凝结为“一种乡音”，打长途电话回去吧，“我在电话线的另一端/听见了我的恐惧”。于是便只能在异乡对镜说中文了。如今，我们在《明镜》一诗中读到的是：“早晨倦于你/明镜倦于词语”。大约镜子也厌倦了这练习了。

在北岛的诗歌词汇中，“天空”常常是大地的镜子（“飘满了死者弯曲的背影”等等），但在《蓝墙》一诗中，它们之间的质询必须经由两只分离的“轮子”的作证：

*道路追问天空*
*一只轮子*
*寻找另一只轮子作证*

依照诗集序言作者欧阳江河的解读，这两只在道路上失散的“轮子”，“它们又各自为两个相互追问的自我作证：一个是在大地上流亡的自我，另一个是经历内心天路历程的自我。两者加在一起就是作者本人的自画像”。但细读《蓝墙》，似乎正可见到一辆电单车，沿大道向天边疾驰。这“是汽油的欢乐”，轮子驱赶轮子，道路追逐道路。天空既是道路的目标又是道路

的终点，是无法逾越的障碍，是一道蓝色的墙。这是诗之路，也是诗人之路。

## 歧路上的疲倦

不少诗正以“旅行”为题。“带着书去旅行/书因旅行获得年龄/因旅行而匿名”（《旅行》）。“我们游遍四方/总是从下一棵树出发/返回，为了命名/那路上的忧伤”（《下一棵树》）。阅读在路上，写作在路上，路上不仅有忧伤，也有——“疲倦”。早在那火红的年代，我们就“疲倦得像一只瓶子/等待愤怒升起/哦岁月的愤怒”（《抵达》）。但那毕竟还是年轻人的疲倦，疲倦于太长久的等待，有如那瓶中的精灵，以愤怒来作补偿。如今，沿着生死起伏的岁月，疲倦是中年的疲倦，“你倦于死/道路倦于生”（《明镜》）；“中年的书信传播着/浩大的哀怨/从不惑之鞋倒出/沙子，或计谋”（《在歧路》）。哀怨和计谋能否补偿中年的疲倦？或者，如何摆脱这些哀怨与计谋？《在歧路》的最后一段写道——

*没有任何准备*
*在某次会议的陈述中*
*我走得更远*
*沿着一个虚词拐弯*
*和鬼魂们一起*

*在歧路迎接日落*

“虚词”常常是语意语气转折之处，陈述藉此从纷扰的世事中遁离，甘与亡灵为伍，在“歧路”（不是直通天边的阳关道），迎接“日落”（不是“弹孔中流出”的“血红的黎明”）。

## 语词的流亡

语词与道路的精警组合，构成北岛近年诗作中，历史情境与个人情境最密切交织的关键意念。写于一九八九——一九九〇年间的《无题（他睁开第三只眼睛……）》，北岛写道：“在巨石后面排队的人们/等待着进入帝王的/记忆”。这当然是指参观地下陵墓或地上纪念堂，已逝权力者的言说仍笼罩活人。于是，“词的流亡开始了”。《早晨的故事》一诗进一步表明了，何以词不能不流亡，因为——

*一个词消灭了另一个词*

*一本书下令*

*烧掉了另一本书*

*用语言的暴力建立的早晨*

*改变了早晨*

*人们的咳嗽声*

早晨的“咳嗽声”这日常的生理反应，本非关词语，却也被置入语言暴力的管制之下。焚书坑儒，火光明亮如朝霞。在这种历史情境下，对于诗人来说，写作便是流亡，写诗便意味着遁离语言的暴力。对历史状况的关注，同时也意味着对语词状况的关注。“形式的大雨使石头/变得破烂不堪”（《进程》）。北岛的诗句坚执地拒绝流畅和旋律，总是删略必要的连接，充分使用截断的句式与词的多义复合，处处是语义的移位和偏离，在在对应了诗人与诗在语言中的生存状况。因此，用《二月》这首诗来“提要”整本诗集的意念，或许是可行的吧——

*夜正趋于完美*
*我在语言中漂流*
*死亡的乐器*
*充满了冰*

*谁在日子的裂缝上*
*歌唱，水变苦*
*火焰失血*
*山猫般奔向星星*
*必有一种形式*
*才能作梦*

*在早晨的寒冷中*

*一只觉醒的鸟*

*更接近真理*

*而我和我的诗*

*一起下沉*

*书中的二月*

*某些动作与阴影。*

# 辑三　书后

# 沙之书

一本奇怪的书。

博尔赫斯买到一本稀罕的书，是一位上门兜售《圣经》的苏格兰人卖给他的。这是一本奇怪的书，一本“无限的书”。它既没有第一页，也没有末一页。它的页数是无限的。

*我把左手放在封面上，试着用拇指按住衬页，翻开来。毫无用处。我每试一次，总有好几页夹在封面和我的拇指之间。好像它们能不断地从书中生长出来。*

用同样的办法，博尔赫斯试图找到末一页，也失败了。

这是一本来自东方的书，书脊上有这样的字：“圣书”；下面是“孟买”。陌生的苏格兰人说，他是在印度的一个市镇拿一把卢比和一本《圣经》换到的。卖这本“书中之书”的印度贱民称它为“沙之书”，因为不论是书还是沙子，都没有开始或结束。

## 恒河沙数

以沙喻多、喻无限，确系东方传统。《金刚经·一体同观

分》云：“是诸恒河所有沙数，佛世界如是，宁为多不?”南朝沈约的《千佛赞》曰：“前佛后佛，迹同转车，……能达斯者，可类恒沙。”恒河在印度意指“天堂流下来的河”，故恒沙不仅喻多，而且喻“佛世界”的繁复无限。无限，不仅仅是多，而且是全，是完美，是永恒，是绝对，是生生不息。是“一切的一切”。

追求无限，把握无限，似乎就成了对人类神秘而不可抗拒的诱惑了。

博尔赫斯的另一个短篇《巴别图书馆》里，宇宙的形象是一个“由数目不明确的、也许是无限数的六面体回廊构成”的图书馆。人们在其中四处漫游，为的是寻找他们心目中的那本唯一的书，也许是一本“目录的目录”。他们徒然地向各种不同的方向走了一个世纪。“有人提出一种退一步的方法：为了找到甲书，先查阅指明甲书所在地的乙书。为了找到乙书，先查阅丙书。就这样查阅下去，一直到无限……我就是在这样的冒险中浪费和消磨了我的岁月的。”

我也每天在读、在写。有时会问自己，是不是每一个人都在不倦地寻找一本心目中的“唯一的书”呢?

## 以“全部”代替“无限”

有时人们试图用有限来证明无限。

巴别图书馆里终于有一位天才的图书馆员注意到，所有的

书籍，尽管形形色色，各不相同，却包含同样的要素：空格，句点，逗点，二十二个字母。因此，这个图书馆是完全的，它的书架上收藏着二十多个书写符号的全部可能实现的组合，或者全部可能表现的一切，包括所有的语言文字。

*所谓全部，指的是：将来的详细历史，大天使们的自传，图书馆的准确目录，上千上千的假目录，对这些目录的虚假证明，对真目录的虚假证明，诺斯替教的巴西利德福音，对这个福音的注释，对这个福音的注释的注释，你的死亡的真实记叙，每一本书的所有各种语文的版本，每一本书在所有的书里的窜改。*

由有限构成“全部”尽管不是无限，却因其数量庞大而使人眩惑。然而一旦引入时间维度（“将来的详细历史”、“你的死亡的真实记叙”），这“全部”是否可以穷尽就变得可疑了。因为时间是否有始终，尚未得到证明。

但是，“全部”毕竟是令人兴奋的。

巴别图书馆里的人们就是这样。“一旦宣布说，这个图书馆收藏着全部的书籍，起初的印象是出奇的幸福。每一个人都觉得自己是一份未触动的秘密财宝的主人。”

这当然是一种错觉。

## 两种忧虑

身处“全部”之内的人尚且感到出奇的幸福，从外部掌握了“全部”的人就更不用说了。买到“沙之书”的博尔赫斯如获至宝，把宝贝藏在他喜爱的那套残缺的《一千零一夜》的后面。

试想，一本“无限的书”包罗万象，应有尽有！

然而，幸福感并不持久。首先，“在占有它的那种幸福之外，又加上了怕它被窃的恐惧，然后又担心它并非真正是无限的。这两种忧虑，增强了我原来的厌世感。”

这两种忧虑乃是人情之常。得了宝贝无非一怕它失去，二怕所得为赝品。更深刻的忧患却是：你并不能占有无限，而是无限占有了你。

博尔赫斯在失眠的夏夜断断续续地读“沙之书”，逐渐发现这本书是可怕的。

## 失却意义

可怕。为什么？

“无限的书”是无法检索的。那位卖书的苏格兰人仿佛自言自语地说：“如果空间是无限的，我们或许是在空间的任一点上。如果时间是无限的，我们或许在时间的任一点上。”以

无限为尺度时，我们无法在具体时空中定位。在“无限的书”中，页码失去了意义。某一页上有幅小小的插图，是用钢笔和墨水画的一只铁锚。合上书，立即翻开来，你再也找不到这幅插图了。仿佛有一条船起走了这只锚，航进茫茫海洋，无影无踪。在“无限”中，一切有限之物都是瞬息生灭，不再重复。

书页之间的区别在“沙之书”中也可能失去了意义。每一粒沙子诚然都是各不相同的，但当它们的数量是无限的时候，谁愿意去区分它们，谁愿意去尊重它们的个性？书页互不重复，然而你无法判断哪一页更值得读、更好、更重要、更有用、更美妙或者相反。你耗费生命在读，却一无所获。

## 生长与繁殖

书页或书本身的生长和繁殖也是可怕的。

在另一篇小说《神写下的文字》中，博尔赫斯写了一个被囚禁的神庙祭司，他做着奇怪的梦。“有一天或者有一夜——我的白天和我的黑夜之间，还有什么区别？——我梦见监狱地上有一粒沙子。我没有在意，又睡着了。我梦见我醒来，地上有了两粒沙子。我又睡着了，梦见有三粒沙子。就这样，沙子不断地增加，直至充满了监狱，我就在这个沙子的空间里死去。”这是个“沙之梦”，又是个“梦中之梦”。不仅有沙子的生长和繁殖，而且有梦的生长和繁殖，一个梦套着一个梦直至无穷。

囚徒明白自己是在做梦，以极大的努力醒了过来；但醒了过来仍有无数的沙子使他窒息。有一个人对他说："你并没有醒过来，你只是回到前一个梦中罢了。这个梦又在另一个梦中，就这样直到无尽无休，其数目就是沙子的数目。你要退回去的路是没有尽头的，在你真正醒来之前，你就要死去。"

书的生长和繁殖，或者说"叙述"的生长和繁殖，不也正是这样吗？《巴别图书馆》里就讲到了"准确的目录"、"上千上千的假目录"、"对假目录的虚假证明"、"对真目录的虚假证明"，目录的目录、福音、对福音注释、注释的注释、每一本书的各种语文的版本，每一本书在所有书里的窜改等等。信息爆炸。印刷垃圾。精神环境污染。

无数的沙子令我感到窒息。

## 为学日益　为道日损

我们的古人庄周先生令人钦佩地很早就谈到"言"即"叙述"的生长繁殖将造成的"乱"。

*天地与我并生，而万物与我为一。既已为一矣，且得有言乎？既已谓之一矣，且得无言乎？一与言为二，二与一为三。自此以往，巧历不能得，而况其凡乎！故自无适有，以至于三，而况自有适有乎！无适焉，因是已！*

本来是物我同一的，一旦有所言，就分出了“言”（能指）与“所言”（所指），再加上产生此二者的那个本源的“一”，就成了三。再发展下去，连善于推算的人都无法统计了，不得了。

怎么办？庄子提出的对策是区别对待，“六合之外，圣人存而不论；六合之内，圣人论而不议；春秋经世先王之志，圣人议而不辩。”存、论、议、辩，计划生育。

可是连庄子本人也做不到。老子是计划生育模范，五千精妙，仅此而已。庄子却汪洋恣肆，内篇七，外篇十五，杂篇十一，不管能否都算在他的名下，反正是从他那里繁殖出来的。

“言”是出了瓶口的魔鬼。以言灭言，反增加了言的数量，前言不去，后言又出，言中有言，言外有言，言间更有言，生生而不息。恰如药物中毒，惟药可解，而解药亦药也，凡药亦皆有毒性也。

在“能指”的包围中我们丧失了“所指”。老子曰：“为学日益，为道日损。”我们离那个本源的“道”，是越来越远了。

## 敬畏“无限”

同类事物的不断繁殖生长，是博尔赫斯的小说中反复出现的主题：小石片、镜子中的映像、梦、迷宫中的小径、向上和向下旋转的楼梯、书页等等。从这些意象中读解出“有限与无限”、“全部”、“宇宙论”、“生死起灭”一类思想，是不难理解的。

你可以不同意他的神秘主义和不可知论，然而，对宇宙、对无限、对神圣的那种“敬畏”之心，还是深深地打动了你。

## 为何仍写？

一九八六年，博尔赫斯去世。那年我正好去了一趟布宜诺斯艾利斯。电视台重新播放了这位八十七岁老人生前参加的一次晚会，这是专门为他举行的一个专题节目。演员们朗诵他的诗歌，跳探戈舞，演唱高卓民谣。这位失明的高龄作家安详坐在一张桌子旁，冷静地回答节目主持人妙趣横生的提问。

我想起阿根廷政府曾经任命这位盲人为国立图书馆馆长。他苦笑说：“上帝同时给予我八十万册书，与黑暗。”

我每想起小说《沙之书》的结尾。博尔赫斯在失眠之夜意识到这本书的可怕之处：“我已经只剩下很少几个朋友了，现在连他们的面也不见了。我成了这本书的囚犯，几乎不再出门。”他便想到火，但是又怕一本无限的书在燃烧时也许同样是无限的，因而会使这个星球被烟所窒息。他想起在什么地方读到过：隐藏一片树叶的最好的地方是森林。他便走到国立图书馆去，人不知鬼不觉，将那本沙之书扔在地下书库的一个尘封的书架里了。

叶落归根。来自尘土，归于尘土。中外格言中有关人的生死的，其意思相通者不少。博尔赫斯为了几个朋友，弃沙之书而不读。那么他的写作，是否又不过给人间世增添几粒沙子而

已呢？在小说集《沙之书》的小序里他说："我不为少数精选的读者而写，那对我毫无意义；我也不为谄媚柏拉图式的唯心的整体，所谓'大众'而写。我并不相信这两种抽象的东西，它们只被煽动家们所喜欢。我写作，是为了我自己和我的朋友；我为减轻时间消逝之苦而写作。"

## 此时此地

不会有兜售《圣经》的苏格兰人来敲我的门。几十年前或许曾有过夹着蓝布包袱的书铺伙计，敲过住在燕园的教授的门，小心在意地说："有一部明版的……老板让带来给先生瞧瞧。"如今敲门成交的是另一类货色：拿粮票换新鲜的鸡蛋、花生米、丝棉胎、竹席。对于把握了"无限"的神祇而言，我们可以是在时空的任一点；对于只占了"有限"的凡人而言，我们只生活在"此时此地"。

而斗室里的书，却也在悄然生长，包围了你，挤占你的空间，消耗你的生命。浩浩乎平沙无垠。

星期天早晨，总有一个中气充沛的声音扰人清梦："收废品唻——有酒瓶玻璃瓶的么——有旧书本旧报纸的么——"你提了一捆读过的书走下楼去。精神变物质。换了钱，买得新鲜鸡蛋和花生米。

一九八八年九月于北大蔚秀园

# 演戏或者无所为

莎士比亚如是说：

*世界是一座舞台，*
*男人和女人只是舞台上的演员。*
*他们有命定的上台时间和下台时间；*
*每个人在台上演出各各不同的角色。*

世界大舞台，舞台小世界。这不算什么独特新颖的比喻。世界上各民族历史上曾经如是说的名人与无名之人不胜枚举。对莎士比亚这位剧作家来说，将人们视同演员、世界视同舞台、人生视同演戏，肯定是极自然的事。莎翁“随心所欲”地将许多古罗马人和古英国人赶上了舞台，让他们走来走去，恋爱、厮杀、玩阴谋诡计和一个接一个地死去。这种消解历史真实和戏剧的虚构做法，曾使三百年后的另一位大文豪托尔斯泰颇感恼火。

## 真中有假，假中有真

表演、演戏、扮演，是“真中有假，假中有真”的一种人

类行为，其真假互渗互补乃至互相颠覆的性质，是戏剧葆有永久的魅力的根本原因之一。但也决定了演员的职业、社会地位等等在文化系统中一直处于尴尬的、沉浮不定的境况。真/假的二项对立是文化一权力结构中极为重要的秩序编码，通过对前者的肯定和对后者的排斥维持了结构的运作。台上/台下，戏里/戏外，角色/演员，脚本/现实，诸如此类的划分无不由真/假的二项对立衍生而来。电影《舞台姐妹》中的一句台词曾因六十年代"革命大批判"而脍炙人口："台上认认真真做戏，台下清清白白做人。"混淆了台上和台下，做戏和做人，就会被看作反常。鲁迅曾在他的杂文里设想过关云长端着青龙偃月刀从戏台上一直唱回家里去的滑稽情景。"你表演得很成功!"这句话倘是评价一位演员的劳动，那是对他的努力的嘉许；倘在日常生活中运用，则成了一句刻毒的挖苦了。由此可知，上述诸种二项对立实际上无时不在自我消解之中。假戏真作，真戏假演，真真假假，假假真真，一方面颠覆着"文化—权力结构"中的刚性秩序，另一方面也润滑着、丰富着、弥补着这一秩序。

## 自娱/娱人

表演的另一尴尬的、沉浮不定的性质植根于"自娱/娱人"这一二项对立之中。作为一种游戏、一种想像的置换、一种技艺的追求、一种真诚严肃的创造，都属于"自娱"（"自我满

足"、"自我欣赏"--直到"自我实现"诸层次）的方面。然而"观众"的存在或介入破坏了这种理想化了的假定。日常生活中经常使用的一句问话揭示了这二者必然的互依互渗互斥："你做戏给谁看?"显然，"娱人"（从"卖座"、"票房价值"一直到"知音"诸层次）的一面给表演带来了奉献、屈从、魅惑、鼓动、号召、迎合等等暧昧不明的因素。当歌星们拿着话筒甜甜地说一声"希望你能喜欢"，在观众中激起的是复杂交织的情绪和感觉。明星崇拜的心理情结中交融着自卑和自傲。如前所说，这也决定了演员的职业、社会地位等等在文化—权力结构中的尴尬的、沉浮不定的境况。

因此，文章开头所引莎翁如是说，换一个角度看就会引出截然相反的观点。司马迁的《报任安书》里谈到："仆之先人非有剖符丹书之功，文史星历近乎卜祝之间，固主上所戏弄，倡优畜之，流俗之所轻也。"太史公的愤怒在于"主上"和"流俗"都把像他和他的先人这样的文史专家视同"倡优"，加以戏弄加以轻视。德国社会学家达伦道夫把历史上宫廷中的"俳优"（Fools）看成现代知识分子的前身。太史公的愤怒亦可作为这一论断的一个微弱的佐证（参看余英时《中国知识分子的古代传统——兼论"俳优"与"修身"》）。与司马迁愤怒相反相成相回应的是一千三百多年后，元代太医院里的一个医生关汉卿的嬉笑怒骂。那支著名的曲子《南吕一支花·不伏老》，自嘲而又自负地标榜了他在"烟花路儿上"的多才多艺和死不改悔。明代臧晋叔《元曲选·序》说关大夫"躬践排

场，面敷粉墨，以为我生活偶倡优而不辞”。有人将此看作元代“士”（知识分子）社会地位低下的一个表征。从我现在的角度，我想指出司马迁和关汉卿对“俳优”身份的两面的不同强调。太史公耿耿于怀的是“娱人”一面里的消极因素，被戏弄、被轻视、被狎侮。关太医却渲染了那溢出了正统规范的自由自在的“自娱”一面——但又何尝不是无法进入那规范的一种牢骚呢？

倘把知识分子定义为“既在社会秩序之内，又复能置身其外，自由地批判现实的阶层”，则“俳优”们假借“娱人”的方式肆无忌惮地实现这种批判的自由的事实就值得重视。司马迁的《滑稽列传》不但写了优孟、优旃之流，也写了俳优型的知识分子如淳于髡（此人名列齐国的稷下先生，是当时的“国际知名学者”，声望很高的知识界领袖），汉武帝时的东方朔亦属此型。他们的共同点便是“言谈微中，亦可以解纷”，寓严肃的批评于嬉笑怒骂的“娱人”之中。由于用这种方式进行批判，常常能得到帝王权贵的赦免、接受并且传为佳话。史书上此类佳话可以说从未中断过。前面讲过，真真假假，假假真真、自娱娱人的表演润滑了批判的摩擦力却无损其锋芒。西欧文化中的“弄臣”、俄罗斯文化中的“颠僧”、中国文化中的“狂夫”（“狂夫之言，圣人择焉”），似乎都在某种程度上享有讲出真实看法的特权——他们可以在表演即假扮的情况下说真话而不受惩罚。如晋国的优施所说：“我优也，言无邮”。（《国语·晋语》二），“邮”是“尤”的假借字，意即俳优说什么都

无罪。人们甚至可以从这个角度来理解近年来中国文坛上的“报告文学热”或“纪实小说热”。

但是，以“装傻”（西方的 Fools 另有“愚人”的涵义，亦即说真话的傻子）、“佯狂”或“扮演”的方式来进行批判，到底在何种意义上是“自由”呢？淳于髡、东方朔是否内心深埋着与司马迁同样的痛苦？反过来说，司马迁写《滑稽列传》时是否亦正与之同具身世之感？问题的悲剧性可以分作两层：一是在权力结构中“真话”被迫以“表演”的方式说出，严肃之举被迫变成了装疯装傻；更深一层的悲哀在于，一切“话”（无论“真话”“假话”）进入权力结构中之后都被迫变成真假莫明的“表演”！当司马迁在他的《史记》里使用种种“曲笔”、“微言”、“春秋笔法”时，一方面完成着支撑他屈辱地活下去的先人事业，一方面是否同样屈辱地意识到，这一切在权势者和“流俗”眼中无非是“表演”而已呢？

话语屈从于权力而被扭曲为表演，表演便也“污染”了所有话语，在“权力场”中，你无所逃遁。这样一种宿命般的痛苦，一种内心拂之不去的“表演感”，不仅困扰古人，而且在现代知识分子的心路历程中，呈现更为深刻的、令人震撼的景观。

## 拒绝表演以报复看客

我在这里仅以鲁迅为例。周树人，这位仙台医科学校的中

国留学生后来弃医从文，原因当是多重的。但先生本人将之简化为一个极富戏剧性的视象刺激——“幻灯事件”。据说鲁迅看过的有关日俄战争的幻灯片有二十张，日本的学者近年多方寻查，目前只找到十五张，但鲁迅在《呐喊·自序》里提到的那张却不在其中——可能是在未找到的五张之内。鲁迅曾用“认真”二字嘉许日本民族，确为透彻了解彼邦文化之论，从幻灯片这件事上也可见一斑。但认真过了头可能有“过于执”之弊，譬如在未找到那些幻灯片之前宁愿把“幻灯事件”看成文学家的虚构便是。退一步说，即使“事件”出于虚构，那么虚构这“事件”本身亦构成了一个“事件”，其史料价值大大超过了那张可能实存过的幻灯片。因为，在鲁迅的小说杂文、散文诗和书信中，“示众”这一现象已获得极为丰富多样的阐释和重构，成为本世纪中国文学史、文化史和思想史中极重要的一个话语事件。

极大地刺激和震撼了周树人心灵的这一视象，成为鲁迅艺术创造中的“中心图景”。“示众”——这一场景中蕴含的戏剧性和文化、思想、心理信息被他反复挖掘、组合、阐发。“看/被看”的二项对立旋转出本世纪中国文学中最深刻而悲哀的主题网络。主题中“看客”的这一面已在许多研究者的论著中得到分析，其实表达得最透彻的还是鲁迅本人的一段话，这段话恰好出自有关易卜生的那部名剧的讲演之中：

*群众，——尤其是中国的，永远是戏剧的看客。牺牲上场，如果是显*

*得慷慨，他们就看了悲壮剧；如果显得觳觫，他们就看了滑稽剧。北京的羊肉铺前常有几个人张着嘴看剥羊，仿佛颇愉快，人们的牺牲能给他们的益处，也不过如此。而事后走不几步，他们并这一点愉快也就忘却了。对这样的群众没有法，只好使他们无戏可看倒是疗救。（《娜拉走后怎样》）*

由此可以引述一系列人熟知的命题和片断，“哀其不幸，怒其不争”呀，“国民性批判”呀，等等。那么，从“被看”的这一面看呢？由于“看客”的存在，使一切牺牲都化为“演戏”，化为残忍的娱乐的材料，这恐怕是“示众”场景中同样令人震悚的主题要素。作为知识者和先驱者的鲁迅，不能不时时意识到自己的“被看”，意识到身处“庸众”快意的目光包围之中。这种包围销蚀着知识者或先觉者一切真诚的努力，使之变得毫无意义、空洞、无聊和可笑——这种想法对于曾写下“我以我血荐轩辕”这样热烈真诚的诗句的周树人来说，不能不是一个可怕的、纠缠一生的致命折磨。在最能体现鲁迅意识中矛盾、冲突、绝望和恐惧的散文诗集《野草》里，“拒绝表演”的意念强烈地表露出来。《复仇》中那对裸体男女在意欲鉴赏其拥抱或杀戮的无聊的路人的围观中停止了动作，于是这些无聊的路人便觉得更加无聊，以至于“干枯到失了生趣”，也在无聊中老死了。那依然干枯地立于旷野上的裸体男女，便反过来“以死人似的眼光，赏鉴这路人们的干枯”。鲁迅在这里颠覆了“看/被看”的既定结构，把这种颠覆作为一种“复

仇”——如前所引的，“使他们无戏可看倒是疗救”。拒绝表演，停止动作，并且反过来看“看客”们的看——实际上，鲁迅小说散文诗里时常有一个暗含的叙述者或“视点”，勾勒出麻木而无聊的庸众时，这些“看客”本身也就正在被这暗含的作者所“看”，犹如那张幻灯片里的围观者正被一双医科学生的眼睛所看那样。然而，叙述这“看”便已不同于那单纯的“看”，叙述便已是一种话语实践；故而也可能化作一种可被看的“表演”。因为任何叙述都已包含了被阅读的可能性，阅者，看也。同样，拒绝表演也是表演，停止动作也是一种静止动作。具有如此顽强而可怕的同化能力的黑洞般的深渊，绝不只是庸众或看客们的存在，而是如前所述的“权力场”——说到底，“看客”们，无聊、麻木、残忍、冷漠的看客们，也是几千年专制权力的伟大治绩。

因此，使鲁迅这样的知识者始终被内心深处的“表演感”所纠缠的，除了被庸众无聊而娱乐性的目光所“看”，更主要的是被那阴沉的、自恃强大而默不作声的、无所不在却又无法找到的敌对的目光所“看”。鲁迅把它叫作“无物之阵”，它有点像卡夫卡的“城堡”，但较积极的是其中的有一个“举起了投枪”的战士。“无物之阵”却使投掷化为一个无意义的姿态，并使这战士在阵中老衰、寿终。“叫喊于生人中，而生人并无反应，既非赞同，也无反对，如置身无边际的荒原，无可措手的了，这是怎样的悲哀呵，我于是以我所感到者为寂寞。”“我感到未尝经验的无聊。”（《呐喊·自序》）无聊感来源于行为和实

践的"意义"突然崩坍，有如在看电视时突然将音量控制纽调到零点，画面上的口唇翻动立即显得滑稽。对鲁迅来说，当那种强权的控制和权力的争夺甚至来自以反抗强权为宗旨的解放力量内部时，这种无聊感或"表演感"就更具悲剧性了。这一点可以解释许多有关鲁迅与革命组织之间的那些令人悲观的看法。譬如鲁迅刚参加左联并在成立会上讲了话不到一个月，在一九三〇年三月二十七日给章廷谦的信中，便称左联的作家为"茄花色"，并写道，自己作为梯子被他们利用倒无关紧要，但他们好像连把自己当梯子利用的能力也没有。

捷克作家米兰·昆德拉在更靠近哲学层次上把类似的"无物之阵"归结为一个抽象而简捷的词："媚俗"。"无论何时一旦某个政治运动垄断了权力，我们便发现自己置身于媚俗作态的极权统治王国。"在这个王国之中，正如在"无物之阵"中所见的是一式的点头和绣着好花样和好名目的旗帜和外套一样，这里所见的全是"幸福的热泪"、"令人迷惑不解的微笑"，群体性的热情或激动、纯洁和崇高等等。而人们为了逃避"生命中不能承受的轻"，总是被这动人的媚俗所制约。"我们中间没有一个超人，强大得足以完全逃避媚俗。无论我们如何鄙视它，媚俗都是人类境况的一个组成部分"。媚俗的极权统治使抗议也变成了表演，变成了媚俗之一种，然而人们却被判决了只能在演戏或者无所为中作出选择。现代传播媒介使表演更为容易和现成，电视摄像的选择和剪辑将使一切"现实"都呈现媚俗所需要的戏剧性。想起本世纪初仙台的幻灯，真是今非昔比。米兰·昆德拉

笔下的“看客”们也远非麻木而冷漠的，而是会被诸如“一个美国女演员抱着一个亚洲儿童”之类的画面感动得什么似的。

## 求乞与被求乞

回到鲁迅的例子。我们知道鲁迅一向对“抗议”或“请愿”抱怀疑态度。早在留学日本的时代，徐锡麟被杀的消息传到日本，有人提议打电报抗议清朝政府时，他表示不赞成。（周遐寿《鲁迅的故家》）一九三三年五月丁玲被国民党特务绑架的事件发生时，他也说：“丁事的抗议，是不中用的，当局哪里会分心于抗议”。（330626致王志之信）通常把这些都理解成鲁迅对权势者不抱丝毫幻想，当然是有道理的。但正有更具鲁迅气质和态度的心理原因在。《野草》中一首曾被歧义纷出地加以诠解的散文诗，可能提供理解这一点的“钥匙”，那就是《求乞者》。这首诗的结构有点像“太极图”，先是“我”被求乞——

*一个孩子向我求乞，也穿着夹衣，也不见得悲戚，而拦着磕头，追着哀呼。*

*我厌恶他的声调，态度。我憎恶他并不悲哀，近于儿戏；我烦厌他这追着哀呼。*

*（……）*

*一个孩子向我求乞，也穿着夹衣，也不见得悲戚，但是哑的，摊开手，装着手势。*

*我就憎恶他这种手势。而且，他或者并不哑，这不过是一种求乞的法子。*

*我不布施，我无法布施，我但居布施之上，给与烦腻，疑心，憎恶。*

接着“太极图”的另一半旋转了出来，“我”设想自己也成了这“四面是灰土”的“剥落的高墙”下的求乞者。用怎样的声调和手势求乞？将得到怎样的布施？结果恐怕也是一样的：“我将得不到布施，得不到布施之心；我将得到自居于布施之上者的烦腻、恶心、憎恶。”结论只能是——

*我将用无所为和沉默求乞！……*

*我至少将得到虚无。*

大约鲁迅深深意识到在权力结构中，穷者的“抗议”或“请愿”只能等同于“求乞”，得到的将只会是烦腻、疑心和憎恶，因为无论何种声调和手势都会被视作“装扮”、“儿戏”即表演。如此，遂选择了“无所为”和“沉默”，得到的“虚无”便也是仅存的“实有”了。

## 知其不可而为之

但是鲁迅毕竟没有选择“无所为”，这有数百万言的译著以及众多曾参与“伟大进军”的事迹为证，尽管给朋友的信中，他屡在诉苦之后，说是也要“玩玩”了。因为，“无所为”的实际结果，就是从舞台上跌下来，沦为无聊的看客中的一位，甚至权势者的

不自觉的帮闲或同谋，这也许更令人悲哀。鲁迅在一九三四年的一封信里谈到前面引的《复仇》，说：

> *我在《野草》中，曾记一男一女，持刀对立旷野中，无聊人竟随而往，以为必有事件，慰其无聊，而二人此后毫无动作，以至无聊人仍然无聊，至于走死，题曰《复仇》，亦是此意。但此亦不过愤激之谈，该二个或相爱，或相杀，还是照所欲而行的为是。（致郑振铎，见《鲁迅书信集》）*

天地大戏场，戏场小天地。这也是鲁迅数次引过的联语。人既无所逃乎天地之间，亦无所逃乎戏场之间。表演成了一种宿命，则唯“有照所欲而行”，“与黑暗捣乱”，尽量演得成功一点。当然，仍免不了内心时时被“表演感”袭来，疑幻疑真，感觉到自身的可笑的吧！也许，在现代媒介中，台上与台下，现实与虚构，角色与演员等等的对立正在趋于消失。总有一天，这些对立会被视为历史的神话？到那时，日常生活中说某人“表演得很成功”将不再是刻毒的挖苦而是由衷的嘉许？但是至少直到今天，“表演感”仍然深刻地困扰着以自由地批判为己任的知识者们，使他们在无聊、沮丧、绝望中挣扎，在无边无尽的寂静中竭力拯救自身行为的“意义”。问题在于要对沦为“赏鉴的材料”的危险有一种警觉。法国人罗兰·巴尔特引述过一位导演的遗著中的一段话：

> *我想，在行动之前，人们在任何情况下，永远不应该骇怕权力和文化*

*的吞并,应当像这种有害的情况并未存在一样我行我素;但在行动之后,应当清楚在多大程度上自己不可避免地被权力利用了。这样,如果我们的真诚和必然性判断被操纵和奴役,我们应当有勇气断然地抛弃它。(《罗兰·巴尔特讲演录》)*

这当然不失为反抗宿命的一个有益的劝告,以表演拒绝表演,以成功的表演反抗"无物之阵"的扭曲,或许是被抛入"天地大戏场"的人们唯一的摆脱困难的方式。然而,激荡我们的仍然是亘古以来屈辱着折磨着嘲弄着知识者的大恐惧——"你做戏给谁看?"

一九八九年二月　北大蔚秀园

# 书目和提要

无论古今中外，编写书目和提要都是件吃力难讨好的事情。证据之一，就是，肯屈尊去做这种事情的人很少。

英国人培根在他那篇谈论书的著名随笔中，曾谈到对书要区别对待，或浅尝辄止，或囫囵吞下，或细嚼慢咽等等。他还说："有些书也可以请求代表去读，并且由别人替我作出节要来；但是这种办法只适于次要的议论和次要的书籍；否则录要的书就和蒸馏的水一样，都是无味的东西。"令人读到这段话，会感到有某种东西，某种根深蒂固的等级制观念，让人不太舒服。人的生命只有一次，读这一本书的时间就无法读另一本书。达官贵人培根先生的时间和生命是值钱的，宜于享受精神精品。而"别人"的本分便是替他从次品中提炼超浓缩果汁一类有味的东西。其实，阅读，是别人无法代替的事，读一本书的提要决不能代替读原书，因为严格地说，任何一本书的提要都已经是另一本书。何况，鉴别、挑选、节录、概括、介绍，也决非毫无创造性的工作，恰恰相反，对学识、眼光、想像力都提出了很高的要求。

令人感兴趣的是，何以培根先生明知是些"次要"的书籍，却仍然想"略知一二"呢？

# 阅读、时间与生命

另一位英国人斯威夫特曾经提到读书有两种“最有成效的方法”：

*第一种，对待书就像有些人对贵族老爷的态度一样，将它们的名号弄得很清楚，一点不含糊，然后向亲朋好友吹牛皮。第二种，当然更可取，是一种更深奥、更文雅的方法——将书籍的索引搞得烂熟，借助索引驾驭全书，掌握脉搏，就如同捉鱼时捉住鱼尾巴。因为，从宏伟的大门进入学问的殿堂，要求付出大量时间，要求遵守一定的形式，所以有大量繁忙事要做，很少讲礼仪的人，对从学问的大殿后门进去，就满足了。*

斯威夫特语带讥讽，颇有点尖酸刻薄。这也难怪，此公本来就是位写讽刺小说的行家。问题出在，倘若把上述两段引文一块儿读的话，会以为我在玩“以夷制夷”的古老把戏，有意挑动英国佬斗英国佬。其实，两位经典作家不无共识，都道出了“书目和提要”的伟大功用：节省时间。

关键在于，省了干什么的时间？还有，省下时间干什么？

书海无涯，人生有限。庄子说：“以有涯随无涯，殆已！”说是这么说，“殆已”之后，人还在，心不死，能读多少算多少；能以“目不识丁”的“大老粗”骄人的时代，毕竟是古怪

之极的年代。书目和提要对书海泛舟者的帮助类乎航标与海图：了解概况，掌握动向，选取专题，避免撞车，等等。省下了胡乱摸索的时间，用于开掘纵深，或用于旁开蹊径。如今学问的殿堂已远非斯威夫特那年代，只分“大门”、“后门”而已。“迷宫之径”，离了导引是摸不进去的。何况，好些学问不必从“1+1=2”做起，站在巨人肩膀上去摘桃子完全合法，当年视作“左道旁门”的行径，转眼变成堂堂正正的学术大道。书目、提要、索引，善莫大焉！

但斯威夫特的讥讽依然有效。书目和提要亦能节省苦读原著的时间，用来“向亲朋吹牛皮”。浏览了群书之“要”，便可冒充博览群书，将超浓缩果汁对上十倍二十倍蒸馏水出售。大人先生的生命和时间依然值钱。

## 困境与化解困境

手头正好有一本书目和提要，其实是两位英国人（不是前一节提出的那两位）分别写的两本书，译成中文后合印了一本。一是西利尔·康诺利的《现代主义运动》，介绍了一八八〇年至一九五〇年七十年间法、英、美的现代主义代表作一百种；一是安东尼·伯吉斯的《现代小说佳作九十九种》，介绍了自一九三九年至一九八三年四十五年间他认为值得列入佳作之林的近百种小说。我们不妨借此讨论一下编写书目和提要时面对的困难和苦衷，以及化解的策略。

所谓"吃力难讨好"，症结何在？最要命的是取舍之间，标准不好掌握，更不用说平众意了。七十年间，"玩"现代主义的行家里手不知有多少，只选其一百种（有的作家选其两至三种，有的作家干脆落选），不好平衡。但是，康诺利毕竟是在为一个"文学运动"编文选，运动之外的书籍大刀阔斧地加以排除了。伯吉斯的任务就比较麻烦，他得首先说清楚什么是"小说佳作"。

这两部书的序言都成了"顶着石臼舞狮子"的精彩表演。说实话，还都舞得真不错。

康诺利是著名的文学批评家和文学编辑，他在依据与"现代主义文学运动"的距离远近来决定取舍之后，仍然碰到一点麻烦。他的坦白是令我们感兴趣的，他说："最令人头痛的是这样的一些作家，我认为他们应该列入，可是我个人又不太喜欢，如果有一天我得进单人牢房我是不会把他们的作品带在身边的。伪善迟早会被发现，因此我不如干脆把我的'盲点'公布如下……"接着一连数出了包括福克纳在内的七八位作家。俗话说"坦白从宽"，自首者可以减等发落。与其将自己不喜欢的作品勉强列入，不如干脆把它们置那一百种之外，哪怕是得过世界大奖的名家之作也罢。干脆利落，坦诚相见，这样的选家，信得过吧？

康氏还谈到另一重困难，那就是距今越近的作品越不易挑选。序言用了不少谦卑的字眼："我的书目的最后部分看来比开头部分更加不可靠。""当我犹豫不决时，我就选择有才气的

作品，可是我又怎么敢肯定我的选择是正确的呢?”“也许，为了炫耀自己博学多识，也许，为了报答所欠的人情，我会变得不客观?”这些疑问句的修辞效果是极好的，读者不免就将同情心投向面对困难的编写者了。

安东尼·伯吉斯本人就是一个小说家，文学评论和文学教授，他详细谈了他所理解的“什么是小说”以及“什么是好小说”，亲切随和心平气静，不像一般“文学概论”中的定义，往往专断霸道，不容置疑。精彩之处在于，当伯吉斯陈述了他所理解的“好小说”之后，立即指出他开列的书单与他所谈的“特征”相对照时，“看上去没有几条适用”。他承认，“给小说设计普遍适用的参数是困难的。”人们不得不在“语言的运用”和“对人的关心”两者间作出平衡。“有时，语言的运用那么卓越不凡，我们只得下决心原谅作者缺乏对人的兴趣。有的时候，对人物的兴趣将会抵消语言的不熟练或结构上的欠缺。”伯吉斯力图使自己的取舍标准能为大家接受：“不管怎么说，这里列入的所有小说家都给我们增添关于人类状况（不论睡着的还是醒着的）的某些知识，语言运用得很好，阐明了行为的动机，有时还扩大了想像力的范围。”

伯吉斯将自己的书单限于英语小说，这个范围就小多了。康诺利选的作品为法语和英语，就不得不把德语中的现代主义作品（比如卡夫卡、里尔克、托马斯·曼）或俄语中的杰作排除在外。康诺利的理由是他不懂这两种语言，无法通过一个译本来准确地判断一本书，而且译本的出版年月也会搅混他的时

间次序。这很令人遗憾，却也没有法子，除非找懂德语和俄语的人来合作。但“以不知为不知”的态度还是可取的。伯吉斯只选英语小说，却也无法做到不遗憾之事，讲英语的国度太多了。在他的书单上，“新西兰根本没有提到，加拿大只出现两次，澳大利亚一次；名单上作品主要要由不列颠群岛和美国平分了。”他承认，“这是没有办法的事。”

所以，最后一道防线是必须设置的：“如果读者强烈反对我的某些选择，我也感到高兴。因为只有通过争论，我们才能鉴别真正有价值的东西。”（伯吉斯）

两位作者展示了编写书目和提要时面临的困难和可能承受的压力，展示了解决这种困难和化解这类压力的基本策略。不亢不卑的态度是要紧的。他们决不以为自己在做着如其先辈培根先生所说的提炼饮品的次要工作，也决不隐瞒自己的好恶，个人经验和执着的标准，决不假装出一副掌握了美学法则的文学审判官面孔。他们乐于承认工作的难度，却又确信这是自己能够胜任的，因而也能承受读者、同行的批评和挑剔。或许，正因为这样，这两本提要才能写得如此精当，亦庄亦谐。角度犀利，毫不枯燥，充满了智慧和同情心。至少序言加深了你阅读时的这类印象。

## 开启思路之匙

读一种书不可能代替读它所介绍的那九十九或一百种书。

抛弃不切实际或投机取巧的幻想，老老实实地把书目和提要作为它本身所是的一本书来读，倒会有很多收获。鸟瞰和浏览损失了细部细节，却能显示轮廓、趋势、走向，亦能提醒我们注意别一种读法时往往忽略的一些方面。

译者李文俊在漓江出的那本书的末了，附上一篇《从〈现代小说佳作九十九种〉想到的》，其中说道：

*最使我遐思不已的是伯吉斯提到的第七十二本小说，亦即英国作家基思·罗伯茨的《西班牙宫廷舞》。这是一本"假设小说"，也可以说是一本"写另一种可能的历史小说"。在小说里，伊莉莎白一世是被人暗杀致死的，西班牙的无敌舰队没有沉入海底，而是靠了岸使西班牙征服了英国，英国重新归顺罗马教廷。这样的结果是，在一九六八年，英国的国教是天主教，蒸汽机仍是主要的动力机械，一系列故事由此发生与发展下去。*

李先生问道："中国历史又能作出多少这样的假设？拿它们作框架，又能写出多少匪夷所思的绝妙文章？天底下的事无奇不有，有谁能说得准呢？"

许多流行的说法其实都未经论证和验证的，比如说近几年来中国文学界就已经将西方一个世纪以来的种种流派手法思潮技巧"玩了个遍"之类。这也太轻看人家的探索积累和苦心经营，太夸大了自家的吸收消化模仿能力了。文学的想像力和创造力似还远未到山穷水尽的时候，何况总有个柳暗花明在前头

等着。就拿这"假设的、可能的历史小说"，不就是有待哥们儿尝试一番么？搞历史也搞文学的大才子郭沫若老前辈，曾经"假设"过，战国时代，楚国之国力与秦国不相上下，论物产可能更丰足些，要是由楚国而不是秦国统一了中国，历史将会怎样？南方的、浪漫主义的、巫的文化、老庄的哲学将取代北方的、理性主义的、士的文化、法家的哲学？将会有更多的文学家和艺术家，少一些清官循吏？假设得好，但从未想到过将之"小说化"。可惜，不是么？

书目和提要，不见得便是无味的蒸馏水。触类旁通，开启思路之处当不在少数。

"提要"的英文字是 key，钥匙也。开启思路，摸门径，以及斯威夫特所说的学术之宫的大门后门等等意思，原就蕴在"提要"的字面之中。然而，书目和提要在开启一种可能性的同时，往往也关闭、排除、遮掩了另一种或多种可能性。这不奇怪。书目和提要固置了一种标准，规范了对作品的一种解释，它敞开了一种语义，同时遮蔽了其余。这或许是我们为了节省时间应付出的代价？

"告诉我你读些什么书，我就能说出你是什么人。"这话太绝对。但选择了一批书，确乎就选择了一种自我形象，并且得为这一选择负责。不难想像，书目和提要的编写者承受着来自各方面的压力：文学传统、学术权威、出版惯例、读者市场……漓江版的那本书的译者在介绍编写者康诺利和伯吉斯时，就充分强调了这两人的实践经验、批评眼光、学术成果和

学术地位，实际上都起到帮助读者消除“不放心”的作用。最直截了当的问题是：“你凭什么在这里对书说三道四、挑三拣四?”这也是书目和提要多由权威机构有组织地进行的根本原因。权威能保证其敞开或遮蔽、取或舍的合法性。何况，书与别种物品多少有点不同，我们总觉得后边藏有一个发声的“主体”。不管多少年之后，当我们不得不对书作出取舍时，总是会在字里行间与那“主体”的目光相遇。如果它得到传统、权威、市场的支持，其目光难免有点咄咄逼人。除非具有足够的骄傲和谦逊，很难面对那目光而不怯阵。康诺利和伯吉斯，在他们各自的序言中“不亢不卑”地又作解释又表遗憾，正是在众多目光中不得不采取的对策，正如咱们中国的选家，动辄搬用“挂一漏万”、“见仁见智”、“遗珠之憾”等成语一般。倘从道义上考虑，则不是培根大法官一类严厉的目光，而是渴望到书海里试帆学宫内寻路的莘莘学子们殷切的目光，才构成对编写者最大的压力。

## 权威与代价

六十多年前，《京报副刊》以“青年必读书”为题向名家学者征文，鲁迅却“不按牌理出牌”，在表格里只填了两句顺口溜：“从来没有留心过，所以现在说不出”，等于交了白卷。可是又在附注中，写了颇长的一段话：“我要趁这机会，略说自己的经验，以供若干读者参考；我看中国书时，总觉得沉静

下去，与实人生离开。看外国书（但除了印度）时，往往就与人生接触，想做点事。中国书虽有劝人入世的话，也多是僵尸的乐观；外国书即使是颓唐和厌世的，但却是活人的颓唐和厌世。我以为要少——或者竟不——看中国书，多看外国书。”（《华盖集》）这番话曾引起剧烈的辩论。如今离开“上下文”、“语境”来讨论它是否全面是否深刻，毫无意义。援引鲁迅曾给好友许寿裳之子开过两个读中国古书的单子，来证明上述话不过是他针对倡言“整理国故”者的愤激之辞，恐怕也未说到点子上。鲁迅自己说过：“去年我主张青年少读，或者简直不读中国书，乃是用许多苦痛换来的真话，决不是聊且快意，或什么玩笑，愤激之辞。”（《写在〈坟〉后面》）鲁迅一向坚决拒绝“青年导师”、“思想界权威”一类庸俗的“纸冠”，“必读书”的“必”字，其独断色彩不消说也会令他不愉快。即便开列两部与《庄子》和《文选》截然对立的外国书，也是一种“固置”、“关闭”和“规范”。因此，交白卷替鲁迅保留了自由地发表有关读书策略的意见的权利，他只是依据自己的“经验”、体会，提供给“若干”（不是全体）读者作“参考”。其间深蕴的沉痛、苦痛、苦心，远远超出其字面意义，至今给人以启迪。倘若把“经验”和“策略”当成权威和导师的“指令”，岂不是南辕北辙了么？

权威性是编书目和提要的必要条件，但那权威性决不是不容置疑的。编写者的谦虚有时会遮掩（有时正好敞露）这权威性，并且遮掩这遮掩。当我们面对任何（独断的或不那么独断

的）“必读书目”，最明智的一点就是，清醒地意识到为了节省时间和生命所可能付出的代价。

一九九〇年一月于北大蔚秀园

# 与“他人”共舞

## 阴影一

近一百年来，中国文学、中国的文学批评和文学理论，一直生存在“他人的阴影”之中。有一位文学理论家这样写道：

> *本世纪中国文学理论中较有影响的基本命题，确实都来自外国。……中国文学理论论坛上的争吵，其实常常是外国人的争吵，……并不是真正的中国理论家的学术辩论。这样就形成中国现代文学的几个致命的弱点：(1) 缺乏自己独创的、非“偷窃”的基本命题；(2) 缺乏自己独创的、非借贷的范畴概念系统；(3) 缺乏自己独创的、非移植的哲学立场（即缺乏自己的哲学支撑点）。总之，是缺少对外来理论的创造性转化，缺少使用自己的理论语言进行独立性的建构，缺少属于自己的命题和属于自己的理论故事。也就是说，中国现代文学理论在自己生长的将近一个世纪中，常常生活在他人的阴影之下，徘徊于他人的概念与范畴的笼罩之中。*

他描写了这些状况以后，很悲哀地说，八十年代以来中国

当代文学理论的“世纪末的挣扎”，便是要“走出他人的阴影”。

这挣扎自是悲哀，或许也有几分悲凉和悲壮。而这也仍是上世纪末遭逢“三千年未有之变局”以来，中国文化人于衰世求中兴以消解文化危机的卓绝努力的继续。“衰世”的意思，你从再复用词的修辞色彩上也能品味出来。倘在汉唐盛世，依鲁迅《看镜有感》的说法，必是理直气壮的放胆“拿来”，决不会惴惴然于吃了牛肉会类乎牛，吃了羊肉会类乎羊，使用诸如“借贷”“偷窃”“挣扎”一类可怜巴巴的字眼儿。这也不是喊几次“拿来主义”就可以改变的情形。吾人之衰世碰上他人之盛世，用当今流行的术语讲，便是弱势文化撞到强势文化，或曰第三世界文化受到殖民主义霸权的宰制。然而，一百多年来，事情也发生了许多变化。

## 阴影二

“阴影”，固然是现代心理学或者精神分析学从光学那里“借贷”来的范畴概念，后来又输入到文学批评。但用得更频繁的，当属“焦虑”一词。比如西方学者中，像哈佛大学的宇文所安教授跟爱丁堡大学的杜博妮教授这样极不相同的专家，谈及当代中国诗歌或八十年代的中国文学，都不约而同地，采用诸如“环球影响的焦虑”“外来影响的焦虑”一类的标题。

所谓“影响的焦虑”，典出于 Harold Bloom 的 *The Anxiety*

*of Influence* (New York 1973) 一书。布鲁姆教授用精神分析学的模式解释文学史，认为后起作家对其前辈都有一种弗洛伊德式的“俄狄浦斯情结”，迟到者使尽一切招数来抹煞前人高大的身影，其创作上的所有变化均源于此一焦虑。将这个模式进一步推展到跨文化解释的领域，很自然地，就将近代以来第三世界的文学写作，一律视为西方帝国主义话语霸权威胁下的反应：或者追赶潮流，为所谓“世界读者”写作，成为其父本的拙劣摹仿品；或者回归本位化的立场，以遗老味十足的文化保守主义写作反守为攻，幻想着“越是好的民族文学，便越能成为好的世界文学”。如此说来，“走出阴影”的强烈愿望，不正可解释为东方儿子们急欲“弑”其西方父亲而后快的一种焦虑么?

显然，焦虑并不是单向的。杜博妮教授在她的论文中，就坦率地谈到西方学者评论当代中国文学时面临的困境：

> *如果西方学者想要表扬中国作家（不管是在国内或海外的）征用了后现代主义的手法进行创作，那么我们就可能被指责为以施主般的态度，来假定中国作家应该追随那些主要被西方文人所规定的潮流。*
>
> *另一方面，如果我们劝中国作家不走现代或后现代主义之路，那么我们又是高高在上，来假定中国作家不够格汇入主流，只能在滞塞的上游跋涉而不敢英勇地朝向无边的汪洋扬帆。*
>
> *如果我们根据某些表皮类同，给某群或某个作家贴上比如后现代主义的标签，我们可能就犯了文化大国沙文主义，由于忽略了那些与伦敦*

*和纽约的后现代主义实践不相吻合的特征。*

*如果我们收回这张大受觊觎的标签，那么我们又犯了地方主义，由于只假定伦敦和纽约的艺术品才能够引领潮流。*

总之，“最后不管你干什么，都会遭骂”。按照鲁迅《野草·立论》的建议，你只好说：“您瞧这孩子……多么……哈哈哈……！”

或许人们以前还从来没有想到过，当代的中国文学，至少对于想要解说它的西方学者而言，也会是一道如此浓重的“他人的阴影”。阴影的互相缠绕昭示了当代中国的文化危机里的某种“世界性”：这些既“像”又“不像”其西方原版的中国作品，以其符号的紊乱嘈杂，不光引致本土的话语骚动，也扰动着“世界的”话语秩序，无法安顿于既定的阐释架构之中。这对那种“世纪末的挣扎”会不会是某种鼓舞？——我们也终于弄出了一些个“不明飞行物体”（UFO），不祥地掠过他人的阐释天空。

## 模 式

如果只有一道阴影，我们将满足于黑白分明的界说。但第二道阴影的叠加增进了我们端详事物的层次感。“阴影二”给“阴影说”投上了阴影。阴影的互相缠绕提供了一个机会，让我们来反思阐释模式本身。因为，模式的跨领域使用常常带来

启发，也常常带来困惑与困窘。

运用国际贸易的模式，有一类批评话语将比较文学弄成了“收支顺差或逆差明细表”的统计操作。这已经是很多年前的学术旧案了。如今则转换出一种政治经济学的阐释模式。人们讨论帝国主义宏观叙事模式在后殖民地本土的生产和再生产。这些富有成果的讨论提醒我们注意到“世界话语之林”中错综复杂的权力关系。心理学和精神分析学的模式使我们看到本文与本文的关系不仅仅是语言与语言、风格与风格、观念与观念的关系，而且是个人与个人、世代与世代、性别与性别、欲望与欲望的关系。尽管隐喻总是跛脚的，这些模式的错综运用，却使我们意识到本文的“人间性”——只要我们张口说到一个本文，就跌入由政治、经济、心理、性别、社会、文化密密编织的网络之中。

没有模式的阐释不成其为阐释。但若对所使用的模式的局限不加反省，就会对因这些局限造成的曲解和误解缺少警觉。举中国近代以来的历史（文学史也包括在内）为例，西方学者或采用“冲击—回应”模式，将推动中国近代历史发展的动力归于西方的冲击以及由此产生的中国回应（费正清）；或取“传统—现代”模式，将中国近代社会内部分为传统与现代两种对立的因素，摆脱传统的历史循环的途径是向西方式的“现代”认同（列文森）；第三种模式表面看来与前两种对着干，却将近代以来中国的所有苦难与不幸归咎于西方帝国主义的侵略，同样漠视了中国历史内部的传统危机。除非置身于中国的

“内在历史”去洞察中国的问题、中国的情景和中国的历史欲望，否则不能进一步讨论世界语境中的中国故事，西方话语对中国变动的参与以及中国式的回应方式等等。

“外来影响的焦虑”说，以心理分析的方式重新演绎了上述模式尤其是第三种模式。在这种分析中，中国文学和文化的内部危机被单纯看作外部压力与诱惑的结果，中国作家评论家除了追赶世界潮流似乎无须面对任何本土问题，与外国某流派某手法的粗疏比较顺便将他们生存于中国城乡几十年的人生体验和历史思考的艺术转换一笔勾销，中国文学内部错综复杂的话语关系由于相对于西方话语看来是不重要的而被忽略不计。

## 同 谋

细读我开头提到的那位理论家文章，会发现某种微妙的“错置”。他所说的中国文学理论界在“他人的阴影”中饱受“美学暴君”的宰制的时期，主要是当代中国大陆最闭关锁国的时代。而挣扎着走出“他人的阴影”的八十年代，倒是西方理论、思潮和作品再次蜂拥而入的时期。“自力更生奋发图强”的口号响彻云天的日子里，“我们自己的故事”缄默无声；唯有在包括西方话语在内的诸声部也被“允许”（即使是有限度地）众声喧哗的时分，“我们自己的故事”才开始初试啼声。理论家无意的“错置”却透露出中国作家最具有中国特色的切身感受，透露出中国文学内部的话语间权力关系，以及外来话

语以何种方式、又怎样参与了这些权力关系的建构。

明明是自家门里“父之法”的实施，为何却被论述者和他的同时代人视为最令人痛心疾首的“他人的阴影”？我们知道十九世纪以来工业化的世界性进程将一种有关“世界历史”的大故事带往全球，五洲四海的空间性差异被归并化约到单线进化时间长链上的先后环节。西方话语立足时间箭头的最前端傲视迟到者的邯郸学步，依仗政治经济军事的实力建立此一宏观叙事模式的霸权。黑格尔的历史哲学是这个一元化和等级化的时间意识形态的经典论述。不难理解，“社会主义现实主义”和“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”的理论教条，无疑是这一时间意识形态所蕴涵的权力结构与价值取向在文学领域的最清晰表达。国家话语以“无产阶级话语”（“历史上最先进阶级”的话语）的名义，派定所有的“非无产阶级话语”予缄默者的话语身分。简单地将这套理论归结为“功利主义的中国农民美学”，显然抹煞了它所具备的某种“现代性”，即集中控制和彻底同一化的权力意愿。而所谓以浓重阴影笼罩文坛的“他人”又不是别人，正是中国近代历史运动逐步营构起来的革命之“父”。

八十年代西方现代主义文学艺术的再次引入（倘若把从鲁迅一直到穆旦的引入笼统算作第一次），通常被论者视为中国作家与资本主义生产方式的同谋关系。并不存在一个整体的“中国文学”和一个整体的“西方话语”以及二者的整体性关系。在某种意义上，现代主义文学艺术是对资本主义“现代

化”即异化的一种抗议。中国文学从“文革”的历史废墟上“重新写诗”“重新讲故事”，重建话语空间和新的话语关系的过程中，现代主义文学话语如何再生产的情形，一直被一些伪命题干扰而没有得到澄清。八十年代中国学术界关于“异化”问题的讨论，尽管使用了马克思主义的语言，也被强硬地压制下来。其悲惨的终止恰好与对西方现代派的猛烈批判同时发生，决非偶然地昭示了东西方主流话语的某种同谋关系。这种同谋关系至今似乎依然是一些批评话语的叙述盲点。

一些并非偶然的例子比理论性的论证更能说明问题。八十年代初，访问中国大陆的一位美国学者，看到人民文学出版社以最好的装帧大量出版美国写二战的长篇小说《战争风云》（*The Winds of War*）的中文译本（后来续集《战争与回忆》（*War and Remembrance*）的中译本亦以同样规模出版），甚感诧异：“这本书浸透了美国资产阶级最保守的全套价值标准，仅仅因为它是所谓‘现实主义’的作品，你们就大为欢迎。而你们很反感的现代派，倒是质疑这套价值标准的东西哩！”几年后《战争与风云》的作者赫尔曼·沃克访华，中国作家协会派军队作家、“革命历史小说”《林海雪原》的作者陪同至大陆各地访问，一路上双方频频举杯，共叙两国军队和人民的伟大友谊。（试想想《二十二条军规》的作者访华将会与人们共叙些什么。）这顺便也解释了另一件本应诧异却无人表示过诧异的事情：美国电影《第一滴血》在大陆放映极受欢迎，作家协会机关报《文艺报》亦载文给予佳评，唯一发出批评声音的是

远隔重洋从纽约投书《文艺报》的旅美作家董鼎山。再一个更复杂亦更有阐述价值的例子是如何从中、英两套主流话语同谋关系的缝隙中倾听"香港故事"的微弱叙述——八十年代的香港文学无疑是研究"后殖民主义话语"如何在一个独特的历史情景中运作的最好资料。

奥威尔的《一九八四》以"反乌托邦"的方式，描绘了"现代人"的梦魇是斯大林式的全权政治与发达的社会传播系统的某种完美结合，仿佛也预示了东西方话语霸权既对抗又协调的根本可能性。二十世纪末铜臭日甚的现实主义地缘政治将更凸显这种可能性，也使得现代或后现代主义话语如何参与中国故事的讲述的途径和方式，变得日益暧昧难辨。

## 演　奏

因此，我建议用"演奏"的概念来取代"偷窃""借贷""移植"的概念。

只有在一种一元化和等级化的时间意识形态中，才会尊崇英雄主义式的"独创性"，并完全忽视多元空间里对现存文化实践和本文的讽喻式模拟和复制或"演奏"。亦只有在这种意识形态中，才能安排父子世代的先来后到，导演世界规模的俄狄浦斯式的心理悲剧，强化子承父业或子篡父位此类线性争夺的情节模式，完全忽视"逃遁式"的或"游击型"的开拓话语空间的另类方式。亦只有在这种意识形态中，才能描绘一幅金

字塔般的或两军对垒式的世界话语权力结构图，用行政的或法律的权力概念解释话语间的顺从或反叛，完全忽视话语网络中无数的点与点之间对抗、协调、冲突、妥协、纵横捭阖形成的复杂战略情势。

让我们考虑一下“演奏”的空间性。场合、情景和听众。演奏既是摹仿、复制，也是阐释和创造，歪曲或嘲讽。因此演奏是对原作的移心化。演奏的即兴尤其值得重视，演奏是一整套便携式的随机应变的策略，演奏是分散在日常生活中的一系列“微型狂欢节”。当然，有好的和成功的演奏，也有拙劣和失败的演奏。

具体到八十年代中国文学“音乐会”中的“现代或后现代主义曲目”，与其斤斤究辩它们“算不算”、“像不像”现代派，毋如一探其如何演奏，为何演奏，对谁演奏以及演奏的场景与效果。也就是说，批评的焦点应从“像什么”“叫什么”“指什么”的争论转向“做什么”的研究，即不单以文体手法观念的类比而且以话语间关系和话语功能作为研究的分析单位。

深入到演奏的历史现场去发现中国文学史，那些仿佛是由“他人的阴影”组装而成的“不明写作物体”（UWO）才有可能经由坚持不懈的批评探讨得到描述、命名与定位，发掘所谓“非历史”的“超前”的写作中的历史内容，玩世不恭的“语言游戏”的严肃性，探明它们与世界话语之林中的多种话语（比如说拉美文学和东欧文学）的合纵连横，以及抵抗历史健忘症与失语症、努力讲出“自己的故事”的全部挣扎。

演奏仍在继续。仅仅因了我们能与“他人”共舞，我们才得以生存下来，拥有并说出自己的故事。

一九九二年二月于伊州香槟

# “香港文学”在内地

## “不明写作物体”

被命名为“香港文学”的那个“实体”（其实只是个“话语空间”），正如香港这个城市，是“身世朦胧”的（小思，1996）；是“失去记忆”的（也斯，1993），是“悬浮未定”的（西西，1986）。

何谓“香港文学”？南来北往东去西迁土生土长留港建港移民回流的作家，左右逢源左右为难中间独立有自由无民主的政治倾向和文学经费，松散联谊宗旨含混聚散无常的文学社团与协会，自生自灭停刊复刊再停刊风云流散的文学杂志，现代后现代殖民后殖民过渡后过渡的文学思潮和语境，雅俗对峙雅俗杂错雅即俗俗即雅的文学生产与消费——界定之难，真个是只好称之为一种“不明写作物体”（Unknown Writing Object，UWO）罢？

但或许这不过是“只缘身在此城中”的人的感觉而已。立足于界河彼岸来看，如果香港不再被人云亦云地一言以蔽之曰“文化沙漠”，或即使是沙漠也仍有仙人掌之类的文学奇葩在倔强生长，那么，“香港文学”是如何进入内地的阅读视野的，

内地的读者和专业读者是如何选择、解说、批评和再生产这境外之物的呢？

## 零星的“越界阅读”

实际上，从来就未有一个“整体地”进入内地的“香港文学”。历史地看，民间的零散流入在文革之前便已以“睁只眼闭只眼”的默许形式存在。例如一九六一——一九六三年间“文艺政策调整”时期至文革前夕，甚至在我身处的那个粤东小镇，以“走私”方式携入的多卷本《金陵春梦》（唐人）便已随处可见。这部道听途说真假参半的“蒋家王朝”野史演义，为物质匮乏的镇民们平添几许闲聊清谈的谈资。文革后期，尤其在一九七五——一九七六年间（邓小平复出、有关“四人帮”的谣言风起），金庸、梁羽生的新派武侠小说有相当数量，伴随乍着胆子开始回乡探亲的港澳同胞，流入闽粤等沿海地区。

这里有两个值得注意之点：1. 均发生在意识形态略有松动的年代；2. 以“无伤（意识形态）大雅”的通俗文学作品为“先遣”。这两个特征实际上以变换了的不同形态延伸至九十年代的今天，但在彼时彼地的阅读语境中，则还应看到，一九四二年以来的左翼文学实在就是以“人民群众喜闻乐见的民族形式”而呈现的“大众文艺”之一部分。从形式（包含其积淀为形式的内容）上说，这部分先期流入的香港作品，与内地

“工农兵文学”并无多大“异质性”。

不过，民国野史毕竟与中共党史有别，侠客美女亦与“样板戏”英雄英雌迥异；议论宋美龄秘闻难免与传播蓝蘋女士丑史一样危险，江湖侠义与快意恩仇也可能与学习雷锋精神相悖。在一新内地读者耳目的同时，这些作品的品貌是颇为诡异的：既是用以炫耀拥有者具“南风窗”资源的域外珍品，又是只能私下传阅的半违禁品。丰富、邪恶、神秘、魅惑，由这些先遣作品所象征的“香港文学”，其形象正与彼时国人心目中的“香港”形象一般无二。

然而这种民间自发的零星的文学传播与越界阅读，目前因为缺乏统计调查很难作一准确描述。可以肯定的只是，在多年内斗中大伤元气，或虽大伤元气却仍忙于继续内斗的意识形态部门、学术界和文学界，其时仍无心无暇，也无力去“关顾”它们。至于与这些作品不同的更复杂多质的那部分“香港文学”，则仍处在内地读者视野的盲区，或许甚至未曾意识到它们的存在。

## “现实主义”过滤

八十年代，百废俱兴。一九八〇年十一月，福建人民出版社在编印《台湾小说选》、《台湾散文选》的同时，推出《香港小说选》和《香港散文选》。由闽而非粤的出版部门主持第一套香港文学作品选的编印，在彼时国家出版署仍集中控制各地

选题之最后审定的机制中，可以推断它是被纳入对台统战的整体规划之中一起设计的。与此前民间的零散自发阅读不同，国家机制在此立即显示了鲜明的立场与选择倾向。《香港小说选》编者的后记中如是说：

> *这里收入了三十位香港作家的四十八篇作品，通过对资本主义制度下的香港的形形色色的描写，反映了摩天高楼大厦背后广大劳动人民的辛酸和痛苦；同时，揭露和鞭挞了香港上层社会那些权贵们的虚伪和丑恶。*

这时用来过滤“香港文学”的标准滤器，是极宽泛而又极狭窄的。按照内地文学教科书的常规，“关心民生疾苦，控诉剥削阶级”的标签可放之古今中外八方四海而皆准：从唐代的白居易到美利坚的德莱塞，无不合用。因此，“香港文学”便被纳入最广义的“进步文学”而通过“关检”，进入八十年代初期的公众阅读。如果“改革开放”尚且要“摸着石头过河”，战战兢兢立足于一块宽而稳的基石，来推介界河彼岸的文学就是情有可原的了。但是，仅仅依据恩格斯评巴尔扎克而界定的“典型论”“现实主义”来检选“香港文学”，读者看到的便只是那“主义”本身，而非“香港文学”的“现实”了。

饶有兴味的是，当时内地的文学潮流正好是“回到现实主义”，以此来对十多年来的“假大空”极左文艺路线拨乱反正。其时轰动中外的“伤痕文学”与“反思文学”，从某一方面来

看，也正正用了写实法，“反映”了浩劫中广大劳动人民与知识者的“辛酸和痛苦”，“揭露”和“鞭挞”了上层权贵们的“虚伪和丑恶”。大苦难，大悲剧，令人震惊，令人震撼，令人震悚。按说香港同行的现实主义作品介绍过来，正好同声相应，同气相求；反讽之处却在于，相形之下（只是“相形之下”而言），港九这边的“辛酸和痛苦”、“虚伪和丑恶”，似乎份量不够且了无新意。难怪这四十八篇作品，未能给当时的读者，留下应有的印象。《尹县长》七十年代初在香港的发表得“伤痕文学”风气之先，只是未入选家眼界，或其所“反映”的痛苦与丑恶不在内地界定的“现实主义”范畴之内。

## “现代主义”技巧

类似的情形延续至八十年代中期渐有改变。此时在内地，对西方现代派文学的评介与借鉴正如火如荼。“香港文学”中的“现代主义”部分亦于此时才被“发现”。花城出版社（广州）得地利之便，于一九八三年推出《香港作家小说选》，由香港作家曾敏之作序。序中虽仍延续闽版作品选的思路，道是，“从作品中有助于认识香港的社会现实，抚摸到这个城市各种典型人物的脉搏，令人对资本主义商品化所加于人的精神桎梏获得深刻的理解。”但也开始论到香港为中西文化的交汇点，指出香港小说除运用传统现实主义手法，也受西方现代派文学的影响。但集子中却极少收录现代派风格的作品。直到一

九八六年，花城出版社推出《香港作家中篇小说选》，才有刘以鬯的《犹豫》、西西的《象是笨蛋》和吴煦斌的《牛》收入，但基本仍以现实主义作品为主。

有趣的是，此时内地为了“合法地”引进西方现代派文艺，正试图从理论和创作实践两方面证明：可以将现代派“技巧”与现代派“内容”相剥离，在采用现代技巧的同时可以对其哲学及心理内涵完全免疫。这种用心良苦的策略在理论上颇难圆融汇通，自然也无法瞒过正统批评家的灵敏嗅觉，但在实践方面，当时确实为内地冲决文化专制提供了最有效的尝试途径。因此，当时介绍的有限的几部香港“受西方现代派影响”的作品，其着眼点，也只聚焦于它们的技巧与手法方面，譬如说“意识流”的运用等等。也因此，对“香港文学”与现代主义文学之间的复杂关系，难有更贴切的细致了解。举例来说，三十年代发端于上海等地，四十年代在昆明等地成熟的现代主义诗歌，如何在香港的五十至七十年代继续生长，又如何与当时台湾的现代诗潮相呼应，诸般情状，显然都处于当时为“朦胧诗”而激辩的各路评家的视野之外。

当然，即使在今天的香港本土，对这段当代诗歌史史料的搜集整理和研究，也还尚待推动。但一些明显的存在被无意忽略的情形，更能昭示文学作品的“越界阅读”或文学理论的“旅游”等等之中，一些无法忽略的现象罢。

## “国家项目”

八十年代中期之后，随着“中英联合声明”的签署，以及海峡两岸交往的日渐频繁，与“台湾文学”并称为“港台文学”的香港作品也开始在内地得到前所未有的重视。闽粤京沪等地的社会科学院及大专院校纷纷成立“港台文学”研究室或所，开设有关的课程，涌现一批港台文学研究专家，成立有关的全国性学会或协会，招收港台文学硕士班。大部头的《台湾文学史》与《香港文学史》，也捷足先登地，有许多部陆续推出。形势大好不是小好，充分显现了一种“国家项目”在全面推展时的规模和气势。

这里有两点值得提出来略加讨论。

1．对境外文学的解读，其基本理论立足点，已从“革命现实主义”转向明确的“民族—国家”意识。强调血浓于水。强调起源、文字、文化、传统的“同”，淡化流派、政治、地域、现实的“异”。体现在“香港文学史”的写作中，便是“爱国不分先后”地建立起广泛的文学统一战线。人不分左右，文不分雅俗，兼容并蓄包罗万有，论及的“作家”“诗人”竟比一本“中国当代文学史”还多。这也许是撰史者的缺乏史识无力筛选，但更起决定作用的恐怕还是默受了“基本国策”的指挥罢。

2．“香港文学”原来得地利之便而忝居“港台文学”之

前，此时大约因“回归”已成定局，“统”的迫切性下降，遂从此每每附骥“台湾文学”而行。有力的证据是有专家提议必也正名乎，易“港台文学”为“台港文学”。排名的先后本属习惯和约定俗成，一旦像煞有介事地要来“正名”，便可隐隐然透露读取境外文学时某种价值取向的迁移了。

## 严肃研究与书摊流行

然则“香港文学”在内地的命运，莫非便是由一系列有组织的误读所构成的了么？这当然也是一种错觉。尽管人数不多，内地仍有一些研究者细读香港作品，在潮流的边缘，与香港作家作品对话交往。譬如李子云，很早就在巴金任主编的《收获》双月刊上主持专栏，及时介绍刊载了西西的中篇小说《肥土镇灰阑记》。又如赵园对施淑青“香港系列”的扎实研究。艾晓明在香港作品的研究方面更为连贯和及时跟进。她所编的《浮城志异——香港小说新选》（北京：中国人民大学出版社，一九九一），被香港本土的学者视为能比较精到、透彻地洞悉八十年代香港小说的整体面貌和特色，“甚至比不少评论人更了解香港小说”。

柳苏（罗孚）为艾晓明编的这本小说新选写序，介绍她编选的动机，是“想让更多的读者知道，香港并不只是生产内地书摊上那一类流行的爱情小说的，不要以为，香港小说，就是这样。”此中消息，正是与“严肃”研究的涓涓细流形成鲜明

对照的"书摊流行"文学的汹涌洪涛。据内地学者的统计调查，说是一九八五年前后形成了港台通俗文学作品在大陆传播的"高潮期"。读者广及城乡知识分子、大中小学生和工人、市民、农民，并渐次形成一系列阅读热点，如"金庸热"、"亦舒热"等。出版方面，多类出版社不分专业和范围地竞相印行港台武侠和言情作品，种类之多，发行量之大都极可观，两三年内，主要武侠与言情小说家的重要作品已基本在大陆出齐。其中，非官方新华书店的民间发行系统（"书摊"），在传播这些作品时起了非同小可的作用。于是，量决定了质，倘若在内地城乡间直何谓"香港文学"，大多数读者依据自己的书摊阅读经验，肯定只会——"以为，香港小说，就是这样。"

其实，"就是这样"也并不坏。不坏的理由不在金庸亦舒作品本属上乘，作为"香港文学"的代表亦与有荣焉；而在于，彼时彼地的文化实践中它们所起的良性功能。

自然，把"香港文学"等同于流行作品，把香港文化等同于普及文化颇为欠妥。对香港普及文化的多元复杂发展，也需要作具体的分析。既不能简单说因为流行所以就代表了"大众心声"，因而必定带有对体制的颠覆性；也不能一概而论划入"文化工业"的廉价制品，先入为主厉行批判。媒体、符号、受众之间的复杂关系，如何卷入了意义的生产、经验的重构和身份意识的聚散，都需要回到历史脉络中去一一追溯。但在八十年代中期，港台武侠与言情小说热浪之席卷内地读书界，其对"一体化"文化体制的消解松动，确实意义深远。

“一体化”的特点是思想、立场、步伐、渠道与语言的高度统一。体现在几十年的“工农兵文艺”里，只有“国家”顶替着“人民”的名义自说自话，平民百姓反而被派定了缄默的角色。甚至在八十年代的“伤痕文学”“反思文学”里，也不脱拂之不去的“工农兵文艺”腔。自一九八五年“寻根文学”起，平民的世俗生活，连同他们的趣味与价值、梦想和神话，方得以无须粉墨而自为登场。依阿城的说法，内地的世俗文化，于此时才“从心绞痛里缓过一口气来”。“香港文学”里的武侠言情，应运而至，正是这“文化接上了世俗元气”的催化剂及其表征。

## “1997：‘大中国文学’”？

值得细加辨析的是九十年代，在内地，一种权钱交换的混杂型消费文化俨然成形，一种以“新民族主义”为核心的意识形态及其理论言说亦随之弥漫（“后现代混杂派”理论亦在其中起一种古怪的支撑作用）。武侠言情作品便也在这新的文化语境中移形换步，自我消散了其原有的颠覆性，融入新的垄断体制而成为其中的一部分。试举两个例子以说明之。其一，乃某“后现代”理论家主编《二十世纪文学大师文库》，为本世纪作家排座次，茅盾惨被剔出十名之外，“查大侠”却得以安放在大师宝座之第四把交椅上。大师的贡献，在凝聚现代华人的文化认同也。其二为所谓“中央级”的人民文学出版社，与

香港某女强人签约出版其“财经小说”系列，在全国广为宣传，签名卖书。这“系列”的好处，据说是，一可以增进在商界弄潮的“知识”，二亦反映了香港同胞回归前夕的迫切心情。

这种种热闹，显示了新的解释系统的强大阐释能力，亦不能简单视为一厢情愿的自说自话，确实从另一方面也透露了香港本土写作中某些耐人寻味的微妙动向。九七在即，内地的有关专家未雨绸缪，已经开始讨论如何安顿“一国两制”中的“香港文学”。这篇赫然题为《1997：“大中国文学”》的文章说，过去，可将香港文化或文学当作一个纯然“他者”来研究，九七之后，其差异形态不可能在短期内与内地“衔接”，“一国两制”的框架又使其存在具有合法性，于是专家们便面临一个确立自身文化批评与研究的立场的问题。讨论的结果，是列出类乎走钢索保持平衡的几个“既要……又要……”：

*既要积极参与文化—文学活动，又要注意保持个人的独立评判，不能随波逐流；既要珍重对文化—文学的发言权，又要注意“超越性”而不必付出卷入“圈子”派系之争的代价；既要强调个人的独特见解，独运匠心，又要注意顾及社会、公众利益为准则；既要批评文化—文学中的种种弊端，又要注意与人为善、温和节制的态度；既要维护文化—文学的进一步改革开放，又要避免过急主义或自由主义的手段。*

俨然一部“文学驻港人员手册”。其中消息，便仍然是“差异性”的无法安顿，更颇有深怕反被同化的忧患意识跃然

纸上："就当前而言，不论广东还是香港，文化/文学需要有一条共同的'游戏规则'，那就是：茶叶与咖啡可以共存，吗啡和海洛因应当禁止。"这当然是很好的，只是不知有无规定用什么水来泡茶冲咖啡：河水，还是井水？

# 后　记

这本书收了近十年来写的，有关书，有关阅读的一些文字。体例拉杂，无以统摄之，只好冒昧取书名曰《边缘阅读》。

“边缘”这词如今已成学院理论滥调，“中心化”得很，不再边缘。硬要挤进时髦里去作边缘科，也乏味。回顾半生读书的环境情境语境，并不能伪谦卑地说自己一贯坚执了边缘的立场。在海南岛务农的那些年，屯垦戍边，广搜焚余之书而杂读之，似乎颇可以“边缘阅读”的资深读者自居了。其实那读书的心态，阅读的思考方式，多半仍顺着主流的路数，后知后觉，蒙昧盲从。八十年代在北京大学，先是求学，后是教书，也写，也编，不意也裹入那如今被命名为“新启蒙”的潮流中，呐喊过几句，随后自然合乎逻辑地颓唐彷徨而落出伍外。重读那时写的文字，隐隐然多有慷慨乐观之调，便是俨然“潮流中”人的心态而不自知的表现。如今落脚在“后过渡期”的香港岛，仍是教书之余，杂览两岸三地新书旧籍，似乎要比在京城时边缘多了。但所写文字，既刊之于现代媒体而未藏之名山，便显见得边缘得很不彻底。

可是，如果“边缘”不是与中心僵硬对立的固定位置，如果“边缘”只是表明一种移动的阅读策略，一种读缝隙、读字里行间的阅读习惯，一种文本与意义的游击运动，我还是不揣

冒昧，用收在这里的文字，表达"虽不能至，心向往之"的意愿。

书分三辑。辑一曰"书缘"，是我为朋友、同学的大作以及自己编的书写的"序"和"小引"。乐莫乐兮与人相逢，与书相遇，这些文字记录了我与朋友与作品结缘，心中所存的欢喜与感激。

辑二曰"书边"，收入为两岸三地的散文小说"敲边鼓"的一些书评，曾分别刊载于《中时晚报》的"时代书房"、《星岛日报》的"书局街"以及《亚洲周刊》等的版面。小标题多为报社朋友所加，每有点石成金醒豁版面之用，收入书中时略有改动。

辑三曰"书后"。这"后"字又是时髦词儿，编一本小文集而追上一时髦，幸何其哉。但在这里，无非是，几篇胡乱读书之后的"读后感"，写于不同时空而风格各异，无处归类，勉强放在本书的最后作殿后之意也。

要感谢的人太多了，无法一一列出。西迁东徙，玫珊和阿力这些年来一直跟我在一起。我想特别向编辑朋友深致谢忱，蔡嘉蘋、陈惠英、陈淑娟、李绮年、谭世英、吴彬、许悔之、张志和，这里的大部分文字都是在他们再三督促下写成的。

黄子平

一九九六年十一月于香港北角

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝边缘阅读
作者＝
页数＝１０００
ＳＳ号＝０
出版日期＝